

# فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی  
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



مرکز تحقیقات کتاب و مرکز علوم اسلامی

## شوقی و حافظا

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثالث • العدد الثاني • يناير / فبراير / مارس ١٩٨٣

٦

# فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مكتوب التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهس

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد بيونس

عبد القادر القط

مجدي وهبة

مصطفى سويلف

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج

من سنة (ثلاثة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ، ٢٥ دولاراً  
للهيئات - مصاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتعدى ٥ دولارات)  
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

يرسل الاشتراكات على العنوان التالي

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج - م - ع

تليفون المخط ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨  
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المخط أو مندوبي المبيعات

- الأسعار في البلاد العربية :

المكثف دينار واحد - المطبوع العربي ٢٥ ريالاً تقريباً - البحرين  
دينار ونصف - العراق دينار وربع - ليبيا دينار  
٢٠ ليرة - الأردن دينار وربع - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان  
٥٠٠ ليرة - تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٥ دينار - المغرب  
٢٤ درهما - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار وربع -

- الاشتراكات

- الاشتراكات من الداخل

من سنة (ثلاثة أعداد) [مكتوب] يرسل الاشتراكات بحالة بريدية مضمونة

## محتويات العدد

|     |                    |                                   |
|-----|--------------------|-----------------------------------|
| ١   | رئيس التحرير       | نما قبل                           |
| ٥   | التحرير            | هذا العدد                         |
| ١٣  | شكري عباد          | لراءة نسوية لشعر حافظ             |
| ٢٩  | أحمد طاهر حنين     | المعجم الشعري عند حافظ            |
| ٤٧  | محمد عبد المطلب    | التكرار الفني / دراسة أسلوبية     |
| ٦١  | علي هنداري         | ملاحظات على بناء الجملة           |
| ٦٩  | عبد الرحمن فهمي    | مفاهيم شعرية عند حافظ             |
| ٨١  | علي البطيل         | شعر حافظ إبراهيم                  |
| ٩٣  | أحمد محمد علي      | بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم       |
| ١٠٣ | المجمل بطرس سمعان  | ديال سطوح، بين اللغة والقراءة     |
| ١٠٩ | فدوى ماضي دوجلاس   | الوحدة النصية في ديال سطوح        |
| ١١٩ | جابر عصفور         | الشاعر الحكيم                     |
| ١٥٥ | شوق صيف            | حافظ وشوق وزعامة مصر الأدبية      |
| ١٧٥ | عبد الله الطيب     | الشعر عند حافظ وشوق               |
| ١٩٨ | عبد العزيز المقالح | شوق وحافظ وأوليات التجديد         |
| ٢١٣ | نيل إبراهيم        | شعيرة شوق وحافظ                   |
| ٢٢٤ | حلمي بدوي          | شعر فؤادان عند حافظ وشوق          |
| ٢٣٥ | فاسم عبد قاسم      | الشعر والتاريخ                    |
| ٢٤٦ | محمد عويس محمد     | الواقع الاجتماعي في شعر حافظ وشوق |
| ٢٥٦ | يوسف بكار          | فر شوق وحافظ في إبراهيم طوقان     |

## شوقي وحافظ

الجزء الثاني

٢٦٥ ..... وثائق

### الواقع الأدبي

#### نجربة نقدية

٣٢٢ ..... شوق ومصر الفرعونية

#### متابعات أدبية

|     |                 |                          |
|-----|-----------------|--------------------------|
| ٣٢٩ | احتفال طه       | - عالم الفصائل الخمس     |
| ٣٣٩ | محمد بدوي       | - كائنات ملكة الليل      |
| ٣٤٩ | سعد محمد المجري | - شوق وحافظ في الأطروحات |

#### مناقشات :

##### حول كتاب

٣٧٢ ..... الشعر وصنع مصر الحديثة،  
رد : منح عوزي  
تظيب : ماهر شفيق فريد

This issue -

# أما قبل

فقد استأثر شوق بالعدد السابق من «فصول» ، ولكنه لن يترك كل صفحات هذا العدد الجديد لمخالصة لقريته حافظ ، فقد شاء بعض الباحثين ، وأقرتهم المجلة على ذلك ، أن يجسوا بينها في عدد من الأطر ، لما رأوه بينها من توافق أو تخالف . وإذا كنا قد ذكرنا في تقديم بعض الأعداد السابقة أن كثيرا من المفاهيم السائدة أو الرافضة ، التي ظهرت حتى في القرن العشرين نفسه ، ربما احتاجت إلى مراجعة ، وأن للمراجعة ربما انتهت إلى ما يخالف هذه المفاهيم أو يعدل منها ، خصوصا عندما تكون الموضوعية هي رائد إعادة النظر والمراجعة ، فقد أسفرت التجربة التي قدست في العدد السابق واستكملت في هذا العدد ، عن عدد من النتائج التي تؤكد أهمية تلك المراجعة . إن صورة الشاعرين الكبيرين والمجازهما لا بد أن يتمثلا في ضمير القارئ اليوم على نحو يختلف في قليل أو كثير عما كانا عليه منذ أكثر من نصف قرن ، لا لأن الزمن قد تغير فحسب ، فتغيرت معه المفاهيم ، بل لأن العواطف الخاصة التي تفرض نفسها على المعاصرة وأحكامها ، إيجابا وسلبا ، قد أخذ تأثيرها على النظر والحكم بتقلص إن لم يكن قد تلاشى .

إن التاريخ يصحح نفسه على الدوام ، ومن الغفلة أن نظن أن أحكامنا التي تصدرها اليوم ليست محسوبة علينا ، فسأني في الغد القريب أو البعيد آخرون يناقشونا الحساب ، كما تناقش نحن أسلافنا اليوم . ولن شاء أن يحفظ بنفسه كبيرا في ذمة التاريخ أو في أعين الأجيال القادمة أن يتدبر هذه الحقيقة .

إن من أخطر آفات المعاصرة أن يصدر للمرء في أحكامه عن عواطفه الشخصية ، فيروج لعمل على حساب غيره ، أو يهون من شأن عمل لكى يبرز ما هو دونه . ولكن أخطر من هذا أن ينصب للمرء نفسه حكما فيا لا يقع في دائرة اهتمامه أو معارضة ، أو فها يحاوز حدود إدراكه وفهمه . فن الناس من يجبل إلى نفسه ، أو يجبل إليه السذج من الناس ، أنه صار قادرا على أن يفهم في أى شيء وكل شيء ، وأنه ما من سؤال يطرح إلا ولديه عنه جواب . عندذاك يفتى في الطب من هو خير مؤهل للطب ، ويفتى في الفن من هو خير قادر على تلقيه فضلا عن الحكم عليه ، وهكذا . ولو أنصف الإنسان نفسه لعرف أن له حدودا لا ينبغي له أن يحاوزها ، وأن إتيقانه لشيء ، إن كان قد اتقن شيئا ، لا يعنى أنه صار يفهم كل شيء .

إن ما يصيب حياتنا الفكرية من أذى من جراء هذه الفوضى يفوق كل تصور ، لأنه يشيع اليأس في نفوس المبدعين الأصلاء الصادقين مع أنفسهم ، ويحبط في نفوسهم كل محاولة للانطلاق ، ويفتح الباب على مصراعيه للدجل والتفاهل الاجتماعي . وكل هذا محسوب علينا . وسوف تأتى من بعدنا أجيال تحررت من هذا الدجل وهذا التفاهل ، تراجع حصائد هذه الحقبة ونصفية ، وترن الأمور بعدالة موضوعية مطلقة ، تعطى كل ذى حق حقه ، وتبقى كل زيف وبطلان .

وبعد فإن ما تستخلصه هذه المجلة من الدرس الذى انتهت إليه تجربتها مع شوق وحافظ يؤكد أهمية هذه المراجعات الحقب من حياتنا الثقافية في إلقاء الضوء على جوانب من الواقع الثقافي الذى نعيشه ، فليست مهمتنا اليوم ، أو في أى يوم ، مقصورة على مراجعة التاريخ ، من أجل تعرف حقائقه ، بل إن هذه المراجعة - في هذها الأخير - هي أسلوب كذلك لضبط حركة الواقع الذى نعيشه ، وتحليله من كل ما قد يشوبه من ألوهام ، أو ما يحوق مسيرته من زيف وبطلان . ولا بد أن تكون الأذهان صحيحة ، حتى يصدق قولنا للمألوف : لا يصح في الأذهان إلا الصحيح . أما الأذهان لليلة فسأل الله لها السلامة ، كما نسأله السلامة لنا منها .



## هذا العدد

يُكمل هذا العدد الأبحاث التي انطوى عليها العدد السابق ، حول تراث حافظ وشوقي ، فهو قرين العدد الماضي وثمة له ، في تعرف الجوانب المتنوعة من التراث الشعري والنثري لملمين الشاعرين الراحلين . وإذا كان العدد السابق قد استقيا بالدراسات الخاصة بتراث أحمد شوقي ، وركز تركيزا لافتا على الجوانب الشعرية من هذا التراث ، خلال مناهج نقدية متعددة ، وإجراءات تطبيقية متباينة ، فإن هذا العدد يحاول أن يصل بالتعدد والتباين إلى غايته التي تهدف إلى تكامل آفاق المعرفة والدرس . ولذلك يركز هذا العدد على تراث حافظ إبراهيم الشعري والنثري على السواء . وتتناول أبحاث تراث حافظ في ذاته من ناحية ، ومن خلال علاقته بتراث قرينه شوقي من ناحية ثانية ، ومن خلال علاقته بالاتجاه الإيجابي السائد في عصرهما من ناحية ثالثة .

والحق أن الأبحاث التي قُدمت إلى مؤتمر حافظ وشوقي ، في أكتوبر الماضي ، والتي صدر أصحابها عن نخبة ذاتية خاصة بكل منهم على حدة ، قد أثارت - في الأذهان - مسألة لا حدة ، ملحة ، من دلالة التركيز على شوقي بالقياس إلى حافظ . لقد كانت الأبحاث الخاصة بتراث حافظ ضئيلة ، قليلة ، لا تصل - في كمها - إلى ما يقارب ربع الأبحاث التي دارت حول شعر شوقي الضال والمسرعى ، ولا تصل - في كیفها - إلى إثارة مشكلات القيمة تماثل تلك التي أثارها شعر شوقي . هل يرجع ذلك إلى الزاء الكمي الذي يتميز به تراث شوقي بالقياس إلى تراث حافظ ؟ أو يرجع إلى نوع من الزاء الكيفي ، لا يشير إليه الباحثون مباشرة ، وإن عبروا عنه ضمنا ، بتركيزهم على تراث شوقي دون قرينه حافظ ؟ هذه الأسئلة وما يماثلها كانت مطروحة على الأذهان ، تمثل نقطة ضمنية ، تتأني على الظهور المباشر ، الملح ، خلال مناقشات المؤتمر التي دارت حول الشاعرين . ومع ذلك فقد ارتفعت حدة هذه النقطة الضمنية ، فتجلت في كلمات حساسة حينما ، أشارت إلى ضرورة إنصاف حافظ والاهتمام الواجب بدراسته . ولأدت بعض هذه الكلمات بما خطه طه حسين - في كتابه «حافظ وشوقي» - من الموازنة بين الشاعرين ، أو ما خطه زكي مبارك من الحظ العاثر الذي لقيه حافظ الشاعر حيا وميتا . ولكن ظلت الحقيقة ماثلة تفرض السؤال : لماذا لم تتحول ضرورة الإنصاف والاهتمام الواجب إلى محرك قبلي ، يدفع الباحثين - تلقائيا - إلى التوجه المباشر صوب تراث حافظ إبراهيم ؟ لقد فرض هذا السؤال للملح نفسه على خطة هذا العدد ، ولم يكن ثمة مفر من الإلحاح على مزيد من الدارسين للتوجه صوب شعر حافظ إبراهيم ، ومحاولة دراسة تراثه ، فكانت الاستجابة خمسة أبحاث جديدة ، تصدر هذا العدد ، لتجاور مع أبحاث سابقة عليها ، طُرحت في المؤتمر ، وذلك ليشكل مجموع ما كتب عن حافظ ، على حدة ، نصف الأبحاث الأساسية في هذا العدد .

وتتطوى الأبحاث الخاصة بحافظ إبراهيم ، في هذا العدد ، على محورين أساسيين ، ينصرف أولهما إلى الشعر ، فيركز على التحليل الأسلوبي من ناحية ، وعلى ألوان من التحليل الاجتماعي والتاريخي من ناحية ثانية . وينصرف ثاني هذين المحورين إلى النثر ، ليركز كل التركيز على «ليالي سطوح» (١٩٠٧) الفصل النثري البارز ، الوحيد ، لحافظ إبراهيم ، فيما عدا التعريب .

وأول هذه الأبحاث «قراءة أسلوبية لشعر حافظ» ينضى بها شكري عياد . ويحاول هذه القراءة أن تعيد النظر في شعر حافظ ، على هدى من الدراسة الأسلوبية للأدب . والمقصود بالأسلوب - في هذا السياق - الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي ، من حيث هي دالّ ينطوي على مدلول ، يتصل بالرؤية أو الموقف . وكما تنطوي قراءة شكري عياد على مشروع مباشر ، يتصل بإعادة النظر في شعر حافظ ، تنطوي على مشروع ضمني أوسع ، لدراسة الشعر العربي التقليدي في مجمله ، وذلك من خلال مقولة «الأنماط الأسلوبية» التي تطرحها القراءة ، بوصفها أداة إجرائية فعالة في تطوير دراسة هذا الشعر . ودالّ الخط الأسلوبي نموذج افتراضي ، يؤلفه الناقد من صفات لغوية

معينة ، في قصائد معروفة لديه ، دون أن يتحقق هذا النموذج الافتراضي - بالضرورة - تحقّقاً مطلقاً ، في كل قصيدة على حدة ، ولكنه يساعد - وهذا هو المهم - في تحديد الطريقة المعينة التي يستعمل بها الشاعر اللغة ، في قصائده ، فيندرج الخط أقرب إلى العرف الخاص بالشاعر المعين ، أو الشفرة الخاصة بالشعر المدروس . وعندما نبحث القراءة من التعميم المنهجي إلى التخصيص الإجرائي ، تتوقف على نمطين أسلوبيين متعارضين في شعر حافظ . أما الخط الأول فهو « الخط الفخم » الذي يقوم على التجميل في الشاعر والعبارة على السواء . ويقابله خط آخر ، يمثل نقضا له ، وكسراً لنمطه ، وهو « الخط الواقعي المأنوس » الذي يقوم على المفارقة الساخرة ، والأداء الشعبي ، والنكتة اللافتة ، والتهكم بمناه البلاغي . وإذا كان الخط الأول يتصل بأوصاف الجزالة والرصانة والصحوة وما إليها يلتصق الخط الثاني بصفات الشعبية وما يتصل بها . وقد يجمع الشاعر - حافظ - بين النمطين في سياق واحد ، أو بيت واحد ، ليحدث نوعاً من التناظر النفسي والدلالي المقصود . أو يولد بين النمطين نمطاً ثالثاً ، خصوصاً عندما ينطوي السياق على نوع من الحكمة الشعبية . وتعمق القراءة الكشف عن الخط « الواقعي المأنوس » بالكشف عن تجلياته اللغوية ، تلك التي تتمثل في استخدام الصيغ « المولدة » ، والاستعمال العامي ، والتهكم الساخر . وكما ينطوي هذا الخط على نوع من الانحراف عن « الخط الفخم » ، بجلاله ورصافته ، يشير التهكم الساخر إلى نوع من الرؤية الاجتماعية ، تنطوي على فهمي بمفارقة تاريخية وتغير اجتماعي حاد ، وذلك على نحو يتحول فيه الخط الأسلوبى نفسه إلى وسيلة للتعبير الذاتي عن واقع اجتماعي حزين .

ونحاول دراسة أحمد طاهر حسين « المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم » الاقتراب من أسلوب حافظ الشعري ، ولكن من خلال منظور يغير منظور « الأنماط الأسلوبية » . وتبدأ الحركة الأساسية للدراسة مقترنة بعدد للقيمة ، مؤداه أن الشعر بناء لغوي ، يتميز فيه الشاعر عن غيره بحسن استخدامه وتنظيمه عناصر هذا البناء . والدراسة اللغوية للمعجم الشعري - في مثل هذا البعد - وسيلة إلى اكتشاف القيمة ، على أساس لغوي صارم ، يقترن بقراءة أفضى للطريقة التي يضم بها الشاعر كلماته في البيت الواحد ، وقراءة رأسية للكيفية التي تتكرر بها أنواع معينة من الكلمات في شعر الشاعر . وتتعلق الحركة الأساسية للدراسة ، للاحظ طبيعة « البيت الشعري » عند حافظ ، وكيف يبدأ هذا البيت - عادة - من « أنا » واضحة ، تبرز في مطالع القصائد ، ويؤكد كدعا التكرار اللافت لضمير المتكلم المتفصل أو المتصل . والعلاقة بين « أنا » المرسل و « نحن » للمستقبل - في هذا البيت - علاقة تجانس ، تنطوي الثنائية فيها على ذات تعكس الجاهزة ، وتنطق باسمها ، مثلاً تتوجه إليها بالخطاب « البائس » . وقد تميز هذه العلاقة الثنائية طبيعة شعر حافظ ، لتفصل بينه وبين الشعر الرومانسي مثلاً ، تفرض هذه العلاقة ظواهر متكررة دالة في المعجم الشعري . وأهم هذه الظواهر : التكرار والمطابقة . وإذا كان التكرار يرتبط بعملية الإنشاء الجاهزي الذي تنبج فيه « الأنا » إلى « نحن » ، أو تصدر عنها ، ترتبط المطابقة بتحقيق نوع من التناسب للنفس ، وتفرض مجموعة من الأوزان . وتقترن هذه العلاقة الثنائية بظاهرة صوتية دالة ، تتمثل في الاقتراح بحرف الفاء ، بكل ما ينطوي عليه الاستخدام الوظيفي لهذا الحرف من استحضار صورة الفعل والزمن . ويقترن الاستحضار - بدوره - بظاهرة الضمير ، بكل ما يرتبط بها من إشارات وأسماء ، تشكل صمراً دالاً في المعجم ، يتضامر مع غيره من الصيغ اللغوية الجاهزة والتعبيرات الشعبية ، لتحقيق ثنائية التجانس بين « الأنا » و « نحن » . ولكن هل لهذه الثنائية الدالة صلة بكيفية توزيع الأوزان ، وتنوع القافية ، وتباين حركاتها في شعر حافظ ؟ سؤال يساعد الإحصاء في الإجابة عنه . ولذلك نختم دراسة أحمد طاهر حسين بمجموعة من الجداول الإحصائية ، تشكل عادة تجريبية ، لاستخراج مدلولات تقترن بطبيعة ثنائية التجانس التي تشير إليها الدراسة في مفتحتها .

إن هذه المدلولات هي التي تصل بين المنظور المتميز لدراسة « المعجم الشعري » والمنظور المتميز لدراسة « الأنماط الأسلوبية » ، عند حافظ ، ذلك لأن كلا المنظورين يتجاوبان ، على أساس الانطلاق من الدال الأسلوبى ، في النص ، إلى مدلول له قد يقع خارج

النص ، فيمثل رؤية اجتماعية في حالة « الخط الأسلوبى » ، أو موقفا تتجانس فيه « الأنا » مع « النحن » ، في حالة « المعجم الشعرى » . ولكن تتنوع المداخل الأسلوبية ، في هذا العدد ، فتتصرف - على الأقل - إلى ملاحظة التكرار الشكل للظواهر الأسلوبية ، دون التركيز - ضرورة - على المدلولات القارة ، داخل النص أو خارجه ، ويقتصر التحليل على نوع من الوصف الدال لا يتجاوز إلى غيره . وذلك ما فعله دراسة محمد عبد المطلب عن « التكرار العطفى في قصيدة المديح عند حافظ » ، ودراسة على هندأوى عن « بناء الجملة في ديوان حافظ » .

أما دراسة « التكرار العطفى في قصيدة المديح عند حافظ » فهي دراسة تعتمد - في محركاتها الإجرائية - على نوع من التوفيق بين بعض معطيات « الأسلوبية » الحديثة ، وبعض أفكار البلاغيين والنحاة القدماء ، ناظرة بعين الاعتبار إلى جهد محمد الهادى الطرابلسى ، في كتابه « خصائص الأسلوب في الشوقيات » ( تونس ١٩٨١ ) . ولذلك تبدأ الدراسة بدعوة إلى التقارب بين « البلاغة القديمة » و« الأسلوبية الحديثة » . وتمضى الدراسة - على أساس من هذا التوفيق - إلى تصنيف العناصر البلاغية التي تتردد في قصائد المديح عند حافظ ، تبدأ بإحصاء آيات المديح - في الديوان - لتحديد ارتفاع نسبة آيات المديح بالقياس إلى بقية آيات الديوان . وتحرك الدراسة - بعد ذلك - لملاحظة أشكال التكرار الصوتى والدلالى ، تبدأ بالتصريح ، مركزة على معدلاته الإحصائية ، واقتترانه بناسك الصياغة . وتهم الدراسة بالتجنيس ، لتؤكد اتصاله بما تسميه نضج الدلالة واكتناها ، أو تداعى الدلالة عن طريق المجاورة ، أو خلق لون من الترجيع الصوتى . وتتوقف الدراسة - بعد ذلك - على التكرار الشكلى ، وتقصد به تكرار صيغة بعينها ، لتحقيق صفات بلاغية ، أقرب إلى ما أطلق عليه البلاغيون : « التعميد » و« التنيق » . وتقرن هذه الصفات بمناصر شكلية مغايرة ، ترجع إلى « التذييل » ، و« التضميع » ، و« التقابل » . ولكن ينطوى « التقابل » على نوع من التركيب ، يكشف عن أوجه متعددة ، تنطوى على الظهور والخفاء ، أو الحركة والسكون ، أو تقابل الأزمان ، والجهات ، والأجناس ، والعواطف . ويقدر ما تلح الدراسة على الوصف الظاهرى لجوانب التكرار المختلفة ، تقدم مجموعة من الملاحظات التجريبية ، يمكن أن تساعد في عمليات التحليل الدلالى المتكاملة لشعر حافظ .

وتتوقف دراسة على هندأوى على أحد قطاعات الجملة عند حافظ ، فتدرس « الجملة الاسمية » في ديوانه ، مثبتة ومنفية ومؤكدة ، واصفة أنماطها المختلفة وأشكالها الثابتة ، محصية توزيعها وتكرارها ، مع مقارنة نتائج ذلك كله بنتائج إحصائية لدراسة مجموعى « المفضليات » و« الأصمعيات » . وتكشف المقارنة عن تقارب في نسبة تكرار بعض أشكال الجملة الاسمية ، ما بين شعر حافظ ومجموعتى الشعر القديم ، لتبرر الدراسة هذا التقارب بثقافة حافظ وصلته الوثيقة بالتراث . وتمضى الدراسة في رصد الظواهر النحوية للجملة ، لتنتهى بملاحظات عن دلالات التراكيب النحوية ، محتمة هذه الدلالات بالتقديم والتأخير واقتترانه بمعنى التوكيد .

ويأخذ المهور الأساسى لدراسة شعر حافظ منطلقا مغايراً ، مع انتهاء دراسة « الجملة الاسمية » عند حافظ ، ويتفرع إلى اتجاهات عدة ، تبدأ بتأمل مفهوم حافظ عن الشعر ، وتنتهى بدراسة شعر حافظ في ضوء الواقع السياسى والاجتماعى لعصره ، لتكشف عن حقيقة صفة البؤس التي لصقت بهذا الشاعر .

ويبدأ عبد الرحمن فهمى دراسته « مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم » بداية تحذيرية ، فيلفتنا إلى أن حافظاً لم يقدم نظرية متكاملة في الشعر ، وإنما قدم آراء متناثرة ، مبعثرة في ديوانه للنشور ، أو كتاباته النثرية . ويقدر ما يؤكد عبد الرحمن فهمى إمكانية استخراج « مفاهيم شعرية » ، من هذه الآراء المتناثرة ، يحذرننا من التقبل الساذج لها ، ذلك لأن حافظاً قد يقول ما لا يعنيه أحياناً ، مجازاة منه لبعض النقاد الذين يحرمهم أو يحشاهم ، دون أن يؤمن - ضرورة - بما يقول ، أو تكون لديه القدرة على تحقيقه . يضاف إلى ذلك



أن آراء حافظ ، في الشعر ، قد مرت بمراحل متعددة من التطور ، نتيجة تطور الحياة الثقافية وتغيرها . وإذا أضفنا إلى ذلك أن تراث حافظ لم ينشر ، أو يحقق ، كاملاً إلى الآن ، لزداد الحذر الواجب في الحديث عن « المفاهيم الشعرية » عنده . وبعض عبد الرحمن فهمي - على هدى من هذه المفاهيم - إلى استخلاص بعض المفاهيم الأساسية لحافظ عن الشعر ، خصوصاً تلك التي تتصل بتصوره لمهابة الشعر ، وما يترتب على تلك من تحديد قضايا متنوعة ، أهمها قضية « القديم والجديد » . ويحاول عبد الرحمن فهمي أن يتجنب للزائق التي تبه عليها بالاستناد الدائم إلى عصر حافظ ، فيقرأ - من ثم - الأفكار المتأثرة للشاعر عن الشعر ، في ضوء تطورات الوضع السياسي وتغيرات الواقع الاجتماعي التي عاشها حافظ .

ويمثل هذا المنحى من التفكير ، تمهيد دراسة عبد الرحمن فهمي لدراسة على البطل عن « شعر حافظ في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي » . وتتحرك الدراسة الأخيرة على هدى من بعض المبادئ الأساسية للمنظر الاجتماعي إلى الأدب ، تبدأ برصد الوضع الطبقي لحافظ إبراهيم ، وتأمل علاقته بالقوى الاجتماعية في عصره ، لتستشف من شعره نوعاً من الوعي الاجتماعي . وتؤكد الدراسة أن مجموع العلاقات السياسية والاجتماعية للمفردة التي عاشها حافظ قد حالت بينه وبين القيام بالدور الذي كان مؤهلاً له ، فقد ظل متأرجحاً بين أجنحة سياسية متصارعة ، ولكنه ظل - رغم هذا التأرجح - متطوياً على صوت شعري ، يبرر عن آمال الوطنيين ، وطموح الشعب المصري ، خصوصاً حين استخدم الصراع السياسي ، حول أحداث دالة مثل « حادثة دنشواي » . ويبدو أن الموقف الاجتماعي المنبثق لحافظ هو الذي جعل شعره أقرب إلى التقاليد العربية الخالصة ، بالقياس إلى شعر شوقي الذي تأثر بالثقافة الغربية ، ذلك لأن حافظاً ظل شاعر الشعب البائس ، في مقابل شوقي شاعر الأرستقراطية الذي ينظر إلى الغرب .

ولكن ما حقيقة يؤس حافظ ؟ وهل هي نوع من الدعاية التي تنطوي على التعاطف ، أو هي حقيقة تاريخية ؟ وهل يتصل هذا يؤس بسلوك شخصي أو يتصل بوضع اجتماعي طبقى ؟ تلك هي الأسئلة التي يحاول أحمد محمد علي الإجابة عنها ، في دراسته « يؤس حافظ بين الحقيقة والوهم » . وتعتمد الإجابة على نوع من « قص الأثر » التاريخي ، ونوع من تعقب الأخبار بالتحقيق والتمحيص ، على طريقة طه حسين « الحديث » في « الجرح والتعديل » . وتنتهي الإجابة إلى مفارقة مؤداها أن « يؤس » حافظ ليس سوى فكرة شائعة لا نصيب لها من الصحة ، لونها إلى الأمر في ضوء الوقائع المادية ، للمفارقة بأصول حافظ الاجتماعية ، ودخله الوظيفي ، وما عرف عنه من إسراف . وتؤكد الإجابة - في النهاية - أن إسراف حافظ على نفسه وعلى من حوله ، ووجود شوقي والمقارنة الطبقية بينها ، هي الأساس في هذا الوهم الشائع .

قد تتقارب هذه الدراسة الأخيرة مع دراسة حافظ على أساس من الواقع السياسي أو الاجتماعي ، أو تتصل - على نحو أو آخر - بالإسهام في تحديد معطيات تاريخية ، تعين على فهم السيرة الذاتية لحياة الشاعر ، ولكن مثل هذا المنحى من الدرس يمثل اتجاهات بحثية يفاير الاتجاه الذي تنطوي عليه الدراسات الأسلوبية . وكما تنطوي هذا التأثير على تعارض بين الدراسة الداخلية والدراسة الخارجية للأدب يكشف التعارض نفسه عن مفارقة البحث عن قيمة جبالية من خلال خصائص لغوية ، والبحث عن حقيقة اجتماعية ، أو تاريخية ، من خلال نصوص شعرية ، أو أخبار تروى عن هذه النصوص .

ويبدو هذا التعارض للنهجي من منظور مغاير ، في حالة نثر حافظ ، وذلك من خلال التعامل مع « ليالي مطيح » ، تحديداً ، على أساس أنها توليفة تجمع بين عناصر القصة والحكمة ، بوصفها نوعين مستقلين ، سابقين بخصائصها على النص المتعين ، أو التعامل مع « ليالي مطيح » بوصفها بناءً متميزاً ، ينبئ للبحث عن خصائصه المتأصلة ، وليس عن استجابته إلى عناصر قبلية مفارقة .

ونمثل المنحى الأول دراسة أنجيل بطرس مهران عن «ليالى سطوح بين القصة والمقامة»، وهي دراسة تهدف إلى الكشف عن أوجه التشابه بين «ليالى سطوح» والقصة الحديثة من ناحية، وبينها وبين المقامة القديمة من ناحية أخرى. والإطار المرجعي - في الحالتين - هو الخصائص أو العناصر الثابتة التي حددها دارسو المقامة ودارسو القصة الحديثة على السواء. ونحافظ «ليالى سطوح» - من عناصر المقامة - على دور الأديب الراوي، والحديث الخيالي، والاستطراد والتكرار، والغاية التعليمية بشقها اللغوي والاجتماعي، مضيفة إلى ذلك كله بعض العناصر القصصية الحديثة. ولكن هذه العناصر القصصية المضافة لا تخلق صلا قصصيا متكاملًا في «ليالى سطوح»؛ فهي لا تنطوي على الوحدة، أو الإثارة، أو لراء الشخصية، أو تنوع الحوار، أو اكتمال الأحداث.

ونمثل المنحى الثاني دراسة فدوى مالحى دوجلاس عن «الوحدة النصية في ليالى سطوح»، وهي دراسة تبدأ بالتسليم بوحدة النص القائم لليالى، والبحث - من ثم - عن عناصره التركيبية التي تصبح وحدته الخاصة به. ويتم الكشف عن هذه الوحدة من خلال مستويين تركيبيين، يتصل أولهما بمحور التجاور الذي يتضمن عناصر النص على أساس منه، ويتصل ثانيهما بمحور مقابل ينطوي على التشابه أو التقابل الذي يصل بين عناصر النص ويميزها في آن. ويقتصر ما تتوقف الدراسة عند الوظائف السياقية للحوار والتضمين، وتجابوب النص الحاضر مع نصوص غائبة، تلفت الدراسة الانتباه إلى وظيفة اللغة في وحدة النص، وتجابوبها مع أقسامه السبعة. وتركز الدراسة تركيزًا خاصًا على الوظائف المتعددة لليلة السابعة والأخيرة من «ليالى سطوح»، لتكشف عن مجابوبها مع بقية الليالى في وحدة نصية متكاملة، تجعل من عمل حافظ واحدًا من «المواقف البديعة في تراثنا الأدبي العربي».

ويشكل هذا العدد، بعد هاتين الدراستين المتعارضتين، إلى محور جديد، عماده النظر إلى شعر حافظ وشوق معا، بوصفه جانبًا من جوانب حركة شعرية أشمل، هي حركة الإحياء. وتنطوي دراسة جابر حصفور عن «الشاعر الحكيم» على «قراءة أولية في شعر الإحياء»، وهي قراءة تبدأ من حافظ وشوق، لتصلها بشعر أستاذهما البارودي، ومعاصرين لها، من أمثال الرصافي والزهاوي. والأساس - في هذه القراءة - قرين البحث عن الخصائص الدالة لنموذج «الشاعر الحكيم»، ذلك النموذج الذي ينطوي على أبعاد معرفية وأخلاقية، تصل الشاعر الإحيائي بشعراء التراث من ناحية، وتميزه عنهم من ناحية ثانية، فتكشف عن بعض وظائف شعره المتميزة من ناحية ثالثة. وكما تتوقف الدراسة على مفهوم الشعر، من حيث اقترانه بالحكمة، عند شاعر الإحياء، ترصد الدراسة الأدوار المتعددة التي يؤديها الشاعر الإحيائي «الحكيم» في عالم الآخرين، فصل بينه وبين المتنبئ والفيلسوف والمعلم والمؤرخ، وذلك لاستخراج الدراسة مجموعة من الدوال تخضع إلى مدلولات، تتصل بالرؤية القارة التي ينطوي عليها شعر الإحياء.

وتأتي دراسة شوق ضيف عن «حافظ وشوق وزعامة مصر الأدبية» لتحمل بعدًا مقارنًا، ينقل العدد من منظور إلى منظور. ويقع التركيز - في هذه الدراسة - على الدور الشعري الذي لعبته مصر، بشعرائها الثلاثة، البارودي وحافظ وشوق، في تأصيل النهضة الشعرية الحديثة. وترجع دراسة شوق ضيف إلى الجذور التاريخية لهذه النهضة، وترصد جوانبها، لتكشف عن الخصائص الأساسية التي انطوى عليها شعر حافظ وشوق، فجعلت منها أهم شاعرين عريين في النهضة الحديثة. وتتوقف الدراسة على الأبعاد الوطنية والقومية والتاريخية، في شعر هذين الشاعرين، لتصلها بأبعاد شرقية إسلامية، تتجاوب معها العروبة والإسلام، وتتألف فيها الترعات الإصلاحية مع مشاعر الوطنية للناخضة للاستعمار. ولذلك وجد العالم العربي في شعر شوق وحافظ غير معبر عن أمانيه وأحلامه، ووجدت مصر فيها زعامتها الأدبية، بعد أن تأخرت هذه الزعامة قرونًا متعاقبة.

وتتجاوب دراسة عبد الله الطيب عن «الشعر عند حافظ وشوق» مع دراسة شوق ضيف، في الوصل بين حافظ وشوق من ناحية والبارودي من ناحية أخرى، وتؤكد الصلة بين كلا الشاعرين وتراثهما القريب والبعيد. وتنطوي الدراسة على منظور للقيمة،

يتجلى في الموازنة التي يقيمها عبد الله الطيب بين الطبقة التي يمثلها شعر شوقي وحافظ والطبقة الأعلى التي يحتلها شعر البارودي ، أو الموازنة التي تلوح فيها برقة البوصيري « نبع البردة » ، لأحمد شوقي . وتصل الدراسة بين شعر شوقي وحافظ والشعر الوطني الذي عبر عنه شعرهما السياسي والاجتماعي . وكما تشير الدراسة إلى خصائص الرثاء عند حافظ تشير إلى إبداع شوقي في المسرح الشعري ، وتتوقف وثقات تفصيلية عند قصائد دالة لكلا الشاعرين . وتختتم الدراسة بقراءة لغوية لثلاث من قصائد شوقي ، وذلك لتتطرق القراءة اللغوية على ملاحظة الأشباه والنظائر ، في علاقة الشاعر بالتراث ، مثلما تتطرق على وعي قومي واضح ، تؤكد معه الدراسة - في النهاية - أن شوقيا وحافظا قنانا وقيعتان ، مكانهما شاعران ، ولكنه دون مكان البارودي .

وتتحرك دراسة عبد العزيز المقالح في اتجاهين بغير اتجاه القراءة اللغوية ، للدراسة السابقة ، فتركز على الصلة بين شوقي وحافظ و « أوليات التجديد في القصيدة المعاصرة » . ويبدأ عبد العزيز المقالح من بداية تناقض ختام عبد الله الطيب ، فتؤكد دراسته أهمية التجديد ، وضرورة إخراج التقاليد الحامدة . وتتطوى دراسته على منظور للقيمة ، يتحرك على أساس من ضرورة الجدل بين التراث والمعاصرة . ويرتب على هذا المنظور لون من النظر السائب إلى علاقة حافظ وشوقي بالتراث . ولكن الدراسة تؤكد قيمة الشاعرين ، بوصفها رائدين للنهضة ، وبداية للتجديد . ولذلك تتوقف الدراسة ، متأنية ، على « أوليات التجديد » في شعرهما ، من حيث الموضوعات ، واللغة والصورة ، والشكل ، لتؤكد الدراسة - في النهاية - القيمة التاريخية لهذه « الأوليات » من ناحية ، وافتران هذه القيمة التاريخية بقيمة فنية لا سبيل إلى تجاهلها من ناحية ثانية .

وتتحرك هذا العدد ، بعد « أوليات التجديد » ، إلى محور مختلف ، يواصل الكشف عن خصائص مشتركة في شعر حافظ وشوقي على السواء . وتتصرف أغلب دراسات هذا المحور إلى عناصر مضمونية ، يمكن الحديث معها عن « شعبية حافظ وشوقي » ، أو « شعر الوجدان » ، أو « الشعر والتاريخ » ، أو « لوعي » الواقع الاجتماعي ، في شعرهما .

وتفتح دراسة نبيلة إبراهيم عن « شعبية حافظ وشوقي » تأمل هذه العناصر المضمونية . وتتوقف الدراسة على « الشعبية » من حيث هي مرادفة للشهرة والذيع والانتشار ، ولكن التأمل يفضي أبعد من ذلك للكشف عما يمكن أن يشكل مكونات أساسية لصفة « الشعبية » . وتفترن هذه المكونات بالتواصل الإبداعي الذي يجمع بين الفن وجمهور عريض من المتلقين ، كما تفترن هذه المكونات بصلات عميقة تربط الفن بمخزون ثقافي ، يتطوى على نوع من الحكمة الجمعية ، لاتفارق إطاراً حضارياً بعينه . ويمثل هذا الفهم تشير الشعبية إلى نظام عام ، قار ، يصل بين الشاعر والمتلقي ، ويمثل الأعراف التي توجه الفهم وتحدد القيمة . وتمضي الدراسة إلى شوقي لتتطرق إلى إبداعه بوصفه أدلة متصلاً لهذا النظام الحضاري ، وتتوقف عند الجوانب المتعددة لهذا الأداء ، بكل ما يصحبها من تجليات في الشعر الغنائي والمسرحي . وتحرك الدراسة من شوقي إلى حافظ ، لتتطرق إلى إبداعه ، من حيث هو أداء مغاير لنفس النظام ، يختلف في الشمول والتنوع ، ولكن يظل واصلًا بين الأطراف الفاعلة والمتفعلة في عملية الأداء .

وتأتي دراسة حليم بدير عن « شعر الوجدان عند شوقي وحافظ » ، لتؤكد عنصراً مضمونياً جديداً ، في شعر الشاعرين . وتبدأ الدراسة من رفض فكرة شاعت ، بين بعض الدارسين ، تربط بين مدرسة الإحياء بوجه عام ، وشعر حافظ وشوقي بوجه خاص ، وبين الصنعة والتكلف والنظم . وتؤكد الدراسة ، في مقابل ذلك ، البعد الوجداني في شعر هذين الشاعرين . وتتوقف الدراسة لتعريف « الوجدانية » ، لمضي من التعريف إلى التطبيق ، فخلفت الانتباه إلى المؤثرات الفاعلة في وجدان الشاعرين ، بكل ما يترتب على هذه المؤثرات من تجليات متعددة ، تظهر في الأغراض المختلفة التي نظم فيها الشاعران . لكن هذه التجليات تقود الدراسة إلى منظور للقيمة ، تتحرك فيه الموازنة لصالح شوقي في التاريخ والمسرح ، بينما تتحرك لصالح حافظ في الرثاء .



وتبدأ دراسة قاسم عبده قاسم عن «الشعر والتاريخ» بمحاولة تأصيل نظري للعلاقة بين هذين اللونين من النشاط الإنساني ، وذلك بهدف الكشف عن الجوانب المتعددة لهذه العلاقة ، على مستوى التشابه والمغايرة . وتكشف الدراسة عن الدور المعروف الذى يؤديه الشعر ، من منظور المؤرخ ، مثلما تكشف عن طبيعة المغايرة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الشعرية ، وذلك لتوقف الدراسة على نماذج من شعر حافظ وشوق ، تبرز المحتوى التاريخي لشعرهما ، بكل ما ينطوى عليه هذا المحتوى من معرفة غير مباشرة ، تتفتح بالجهاز والخيال ، ولكنها تفضى إلى ملامح تعين على تصور الواقع التاريخي الذى عاشه الشاعران . وتنبه الدراسة إلى مزالق التعامل التاريخي المباشر مع المحتوى الشعري ، ولكنها تؤكد - في الوقت نفسه - أن هذا المحتوى يمكن ، لو أحسن استنطاق دلالاته ، أن يكشف عن لون من المعرفة ، لا تولفه المصادر للبشرة التى يعتمد عليها المؤرخ ، في فهم الواقع السياسي والاجتماعي .

وتتحرك دراسة محمد حويس من هذا المنظور الأخير ، فتحاول تأمل «الواقع الاجتماعي» منعكسا في شعر حافظ وشوق . وترصد الدراسة الشعر من حيث هو وثيقة اجتماعية ، قابلة لأن تزود القارئ بمعلومات تاريخية محددة . وتتوقف الدراسة على ما يبدو كأنه جوانب هائلة للواقع الاجتماعي ، من الأطر السياسية العامة ، إلى مجموعة المطوائف والمهين ، التى يتوجه إليها الشاعران بالخطاب الذى يهدف إلى الإصلاح .

وتختتم محاور العدد بالحديث عن «آثر شوق وحافظ في إبراهيم طوقان» ، وذلك في دراسة يوسف بكار ، التى تتجاوب مع دراسة شوق ضيف ، تؤكد مغزاها الأساسي من خلال نموذج تطبيقي محدد ، هو إبراهيم طوقان ، ذلك الذى يُكَدِّم مثالا لغيره من شعراء العرب المحدثين . وترصد الدراسة جذور تأثير طوقان شعر الإحياء ، خلال دراسته في نابلس ، وتفتح على الحركة الأدبية في مصر ، أثناء ريارته لما عام ١٩٢٢ . وتتقصى الدراسة أوجه تأثير طوقان بشعر شوق وحافظ ، متأنية إزاء نماذج محددة ، تكشف عن وضوح الأثر في الفكرة والصياغة والإيقاع ، وذلك لتؤكد الدراسة - في النهاية - عدم تناقص الأصالة الخاصة بطوقان وتأثره بأبرز شاعرين عريين في النهضة الحديثة . ونعجب ذلك مجموعة مختارة من الوثائق تساعد القارئ والدارس على التأمل المجدد في تراث شوق وحافظ على السواء .

ولا يتوقف هذا العدد عند هذا المبدع ، بل يتجاوزه إلى غيره من الأبعاد التى تحقق المزيد من تكامل دراسة شوق وحافظ ويهتج «الواقع الأدبي» بتجربة نقدية لمرافق شهيد عن «شوق ومصر الفرعونية» ، وهى دراسة تصل بين شعر شوق ومثله لتكشف عن أهمية الوعي بالتاريخ المصري في تراث شوق ، على أساس من عدم تناقص هذا الوعي مع الوعي الأساسي بالتاريخ القومي للعرب ويعطى القسم الخاص بالرسائل الخامية ، من «الواقع الأدبي» ، على دراسة بليوجرافية لسعد محمد المهجسى عن «شوق وحافظ في الأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة» ، وهى دراسة تؤلف قسما من عمل بليوجرافي متكامل ، يشرف عليه كاتب هذه الدراسة . ويختتم «الواقع الأدبي» - بعد متاعقة نقدية لديوانين من الشعر المعاصر - بمناقشة عن كتاب «الشعر وصنع مصر الحديثة» ، الذى قدم ماهر شفيق حرصا له في العدد للاحق .

# عالم الكتب



محمد طاهر، يوسف عبد الرحمن - ٢٠٠٠ - عالم الكتب - بيروت - تليفون (٧٤٦٤٠٠)

• شخصيات مصر  
• ثلاثة أجزاء  
• جمال حمدان

• تدريس المواد الاجتماعية  
• المناهج بين النظرية والتطبيق  
• د. أحمد حسين الصافي

• تطور الفكر التربوي  
• التريبيك والتقدم  
• د. سعد مرسى أحمد

• دراسات نفسية في الشخصية العربية  
• دراسات في عالم النفس التربوي  
• د. جابر عبد الحليم جابر

• نشأة التربية الإسلامية  
• ديمقراطية التربية الإسلامية  
• د. سعيد اسماعيل علي

• اتجاهات حديثة في مساهمات  
• تدريس التقنيات الحديثة  
• الإدارة المدرسية الحديثة  
• د. كوش حسيون كوش

• مناهج ابن تيمية  
• صبري المتولي  
• هازم القرطاجي  
• د. سعد مصباح

• العربية الصحفية  
• دراسات الصوت اللغوي  
• د. أحمد مختار

• قاموس عالم النفس  
• الصحة النفسية  
• د. حامد عبد السلام زهران

• أسس العلاقات العامة  
• العلاقات العامة في المؤسسات المالية  
• د. عيسى عجوة

• البحث التربوي  
• أصوله ومناهجه  
• الإدارة التعليمية  
• د. محمد مبرور

• علم الاجتماع والعلوم الاجتماعية  
• مناهج علم الاجتماع  
• د. صلاح الفوال

فتاویٰ

## اثنلوييه

لشعر

# حافظ

لا تسمى دراسة الأسلوب . في المصطلح النقدي الحارثي . أكثر من وصف العبارة وكل من درسوا حافظاً  
محدثوا عن جزالة ، أسنوية أو مثانة ، تراكيه الى نمكي واكيب القنماء وبعضهم قدموه على شوق من  
هذه الجهة وإن حكموا بتخلفه عن أميره في سائر جهات الشعر فلا علاقة للعبارة اللغوية - عند هؤلاء -  
بمخاطفه الشاعر أو حياته أو معانيه التي يدرسوها تحت المناويز التقليدية من مديح وثناء وغزل ووصف .  
والمناويز الحديثة التي تشير إلى اغراض مستحدثة - فيها يرون - وأهمها الوطنية والسياسة وكما تنصبت  
أوصاف الحزاة والرثاء والفحوة والمثانة وما إليها بعبارة حافظ . لزمّت صفات الشعبية والوطنية والقومية  
وما إليها معانيه وأغراضه وهذه الصفات - كذلك - عُرف بها حافظ في حياته . ولقب من أجلها شاعر  
الوطنية وشاعر النيل . إذ كان عصره مهيئاً بالألقاب الشعبية . كالألقاب الرسمية سواء . وكانت الألقاب  
الشعبية التي تخلفها الصحف وتبناها وسيلة من أهم وسائل الدعاية . لأنها أسرع لوصولاً بأذهان الجماهير لبل  
انصرام الإذاعة المسموعة والمرئية

ولا يبقى بالبحث الأدق أن ينساق وراء هذه الأوصاف . لأنها أوصاف عمرية دعائية . أو انطباعية  
وقية . لا تثبت لشيء من التحقيق العلمي . ولا أعجب من وصف حافظ بشاعر النيل - ولا بد أن يتوكل  
بالحد حافظ . أو مؤرخه عنه واقعة ولادة حافظ في دهسة على النيل ليدفع عن هذه الموافقة اللطيفة كلاماً  
دعرياً ، يناسب المقام . ويطول أو يقصر بحسب موهبة الناقد أو المخرج في الرصف والتلميح - مع أن حافظاً  
بعد أن ترك دعية بيروت وهو في الرابعة من عمره لم يتجاوز ترددده على ضفاف النيل ما بين طنطا والقاهرة  
وخلال المدة القصيرة التي عضاها في نمرود - ثم بضم إلا شعره يصح بالتكوى من حرارة الجو والبرد عن  
رفاق الأسرى . وطوال حياته لم يتخط خيماء النصب على شاطئ النيل مثل شعراء البحيرة . ولا نظم قصيدة  
واحدة لمحمد أنيل . كما فعل شوقي

خمسه وثلاثون سنة من بين من يعودون إلى سنة التأسيس هذه في  
سنة مائة وتسع وتسعين لأسماء لا تسع وأحد ولكن ثمة منهم  
مستمر من سنة التأسيس بعدة عظمى . يمكن أن نجده في

والله اعلم بحالهم وأمرهم  
والدراسة العلمية بالأدب، التي أصبحت تسمى بالعلوم الإنسانية.  
وهي وكما أنكرت في بعض الأحيان، لا تحصى أهميتها.

شعراء سابقين ، وكلها قابلة لأنواع من التصرف التي يمكن أن تكسر هذا التقليد فتكون جديرة صدق بأن تسمى «أساليب» لا وأعطاء . وبناء على ذلك يسمى لنا إذا أردنا أن نتحدث عن متانة ، وجراثة . الخ ، أن نبدأ بتحليل هذه الصفات وتحديد معوماتها على اعتبار أنها يمكن أن تكون بمثابة نمط معين من الأساليب الشعرية ، ولا ينبغي أن نعاملها - كما يفعل معظم النقاد - على أنها أحكام قديمة ، حتى يكون الانتفاص منها انتفاصاً من قدر الشاعر .

ويدهي أن هذا المقاد لا يمكنه الوفاء بهذا كله ولا بمظمه . ولكن لا بد له من الاستناد إلى إشارات جملة يمكن أن تشر - في يوم من الأيام - تاريخاً علمياً للشعر العربي . أما الآن فهي فروض نظرية أو ملاحظات غائبة العملية مهم شعر حافظ ووظيفته من خلال اللغة الفنية التي استعملها . وطبيعي أن تستند هذه الفروض أو الملاحظات من آراء بعض النقاد . وليس كل ما في النقد الجارى محلاً من العائدة ولا بعيداً عن الحقيقة ، وإن لم يقتزم دقة المنهج العلمي المستود في كل دراسة منظمة . ولعلنا نستطيع بالتعمق في تحليل هذه الفروض واستنباط النتائج منها ومعارضتها بشعر حافظ - كل ذلك في ضوء البدا الأسلوب الذي وصفناه وهو تغير الأنماط ثم تميز الأسلوب الشخصي خلال الأنماط - أن نزيل التعارض بين بعض الأحكام النقدية السابقة . وأن نقدم تفسيراً أقرب إلى الموضوعية لهذا الشعر بالسنة إلى شاعره وعصره<sup>(١)</sup>

• • •

يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على أن البارودي جند لغة الشعر حين خرج على طريقة النظامين (العروضيين) كما سماهم النقاد) ووصله بقرائن العريق . ولكن هذا القول المفضل يحتاج إلى تفصيل كثير . فإن تراثنا الشعري - كما أنها من قبل - لم يمر على نمط واحد ، والبارودي نفسه تنقل بين أنماط عدة قبل أن يسعى له أسلوباً ثمراً ، كان - في الحق - امتداداً وتالياً وأصيلاً لنمط الفحول العباسيين : أي تمام والبحري والتمني (إذا تجاوزنا - في هذا المقام - عن الاختلافات الفردية بينهم) . وعندما استقر البارودي على هذا النمط قرر مستقبل الشعر العربي لحين كاملين على الأقل . ويجمع النقاد على أن البارودي - بذلك - أعاد للشعر العربي حيويته ، فدوى شعر النظامين الذي كان خالياً من حقيقة الشعر وحاجزاً - من ثمة - عن أداء وظيفته . ولكن النقاد ومؤرخي الأدب قلما يلتفتون إلى نمط شعري آخر ظل يعيش مجاوراً - وإن كان كاسحاً المقير - للنمط الضخم الذي أحياه البارودي : نمط كانت له - هو أيضاً - وظيفته الحيوية في ظروف حضارية وثقافية مختلفة عن تلك التي أنتجت شعر الفحول العباسيين . لعل هذا النمط قد اكتسبت مقوماته ، واستوى على عوده لدى شاعر مثل إلياء زهير ، الذي يرجع من سيرته أنه لم يصل بالأيوبيين إلا بعد أن جاوز مرحلة الشباب ، وأن شخصيته الأدبية اكتسبت حين كان يعيش في شطف وحرمان بين الحجار وصعيد مصر . ثم كان لهذا النمط امتداده الحدير باهتمام النقاد لدى شاعر مثل الحسين الحزار الذي كان كما يدل لقبه جزاراً ، وكما يهمهم

«الطريقة المتميزة للتعبير العموي» ، مع ملاحظة مهمة وهي أن هذا التميز يدلنا على كل ما يحمله الشعر من معاني ، أو حواطف ، أو أحيلة أو ما شئت من أسماء أخرى تدل على ما وراء العبارة . وهي أسماء مهمة متداخلة يفصل النقد الحديث أن يستمع عنها بكلمة واحدة تؤدي للمعنى المركب التي ترمي ، تلك الكلمات الكثيرة إلى جوانب منه ، مثل كلمة «الرؤية» أو «الموقف» . وكل اختلاف بين مناهج البحث الأسلوب بعد ذلك لا يخرج عن تحديد كميات هذا التيار وملاء وطرق اكتشافه وتصنيفه .

هذا التعريف يكو بذاته لتوضيح الفرق اللبني بين هذا المقاد وبين النقد المألوف لشعر حافظ . فالكلام على المتانة والوصانة والجزالة وما إليها ، ينبغي أن يكون ثقل أهمية عندنا من البحث عما يميز شعر حافظ بالذات . بعبارة أخرى ، نحن لا نبحث عن الصياغة التقليدية في شعر حافظ ، بل عما في شعر حافظ من مخالفة لهذه الصياغة . وهذا يمكن أن يثار اعتراض بديهي : وهو أن هذا المنهج لا يناسب شعر حافظ ولا معظم الشعر العربي ، لأنه شعر تقليدي خالو من كل خصوصية . وهذه حجة من لا إتمام له بالشعر العربي . فاللامع استفاضة في الشعر - كما في الوجود - لا تظهر إلا حد إنعام النظر ، والنظرة المعجل لا ترى إلا الصفات المشتركة . وقد كنا ونحن صغار نرى وجوه الجنود الإنجليز فتصيح في هذا الجنس الإنجليز قد غصص دوننا بأن وجوه أفراد لا يميز بعضها من بعض ، وربما تسامنا كيف لا يملط الواحد منهم في زميله أو قريب أو أخيه أو زوجه . وقد كان نقادنا القدامى أنفسهم من ذلك حين لاحظوا اختلاف «المنارع» أو «المذاهب» أو «الطرق» بين الشعراء ، ولم يقصروا هذا الاختلاف على المعاني ، أو الأغراض دون العبارة .

وحق لو سلمنا بأن بعض أساليب الشعر تقليدي محض ، فإدراكنا أن شاعراً بالذات - حافظاً أو أي شاعر آخر - قد استطاع هذا الأسلوب ، ليس الشدود ممكناً في جميع الأحوال ، ومن حق الشاعر علينا أن ننظر في شعره تلك النظرة الفاحصة المدققة قبل أن ندخله في عداد التقليدين ، فربما كان على حظ من التفرد كبير أو قليل !

ونرجو ألا يعترض علينا مرة أخرى بأن «النظر الفاحص المدقق» يصد علينا جمال الشعر ، فقد آن أن تبد هذه المكرة المريضة التي أنتجت لنا كثيراً من النقد المائع والأدب المائع ، وأسهمت في إشاعة اللبوة في حياتنا كلها .

والواقع أن الأدب العربي لا يعرف شيئاً يمكن وصفه بأنه تقليد محض . وفيه مع ذلك - كما في كل فن - أساليب - فلتنسبها أعطاء - متعددة ، كل منها جدير بأن يوصف بأنه «تقليدي» دون الزعم بأن الشاعر يصنع له خصوصاً تاماً . فالفحولة والجزالة والوصانة والمتانة هي في أغلب الظن صفات متعددة لنمط واحد من أعطاء الأساليب التقليدية في الشعر . أي أنها اختيار من بين اختيارات عدة مطروحة أمام الشاعر . وكلها أعطاء «تقليدية» بمعنى أنها مطروقة من

ولقي الشفق . وفي الوقت نفسه كان يفتش منازل عليّة القوم ، وربما أقام في بعضها أياماً ، وكانت علاقته بهؤلاء الأعيان أشبه بعلاقة الشاعر القديم بمندوسيه منّا بعلاقة القديم بسيد القصر ، وكأنه أحياناً بذلك جانياً من تقاليد الشعر العباسي أيضاً . وساعده على ذلك أن التغييرات الاجتماعية قبل ثورة ١٩١٩ دفعت طبقة الأعيان إلى مراكز قوة استبعت تدعيم وجودها بالشعر .

وقد أكتب حافظ في صباه وشبابه على قراءة كتب الأدب القديم التي وجد فيها سلوته الوحيدة ، وكانت له - كما شهد معاصروه - حافظة عجيبة ، فحصل ذخيرة أدبية ضخمة نمت طوال حياته ، واطمعت في محبته أنساب العرب في أشعارهم - كما يقول ابن خلدون - حتى أصبح الظم طبيعة ثانية له ، فهو يرجل الشعر إذا دعي إلى ذلك أو جاشت نفسه بمحبه . على أنه كان في المواقف التي يجتهد لها الشعراء كثير المعادة والتفجع لشعره ، وهي عادة شاركه فيها معاصروه كما عرف من أقوالهم ومن مراجعة النسخ للعددات لقصائدهم . فقد كان هذا شأن مطران وشوق والبارودي قبلها . وكان الإلحاح على الشعر بالتثقيف والصفى - مع الاعتدال على النظم كلها ثبات دواجم - من لوازم النمط المعظم الذي سجع البارودي سبيله . وقد تعلمنا أن نصف هذا النمط بالمصفاة دون غيرها من الصفات التي ترد في هذا السياق لأن المصفاة هي أبعد هذه الكلمات عن اللغة النقدية المتداولة ، ولذلك فهي أقل إثارة للنس ، وإن يند هذا غريباً . فلا شيء أشد إرباكاً للغة العلمية من كلمة تساق . فساق المصطلح دون أن يحدد تحديد المصطلح . أما كلمة «المصفاة» فهي - على العكس - مستعارة من وصف المناظر المحسوسة سواء منظر بناء أو رداء أو شخص ، ووصف هذه الأشياء بالمصفاة قلما يحطف فيه اثنان . فاستعارتها للكلام حرية أن تشير إلى معنى متفق عليه بين الجميع ، وإن لم يحدد ابتداء . ومرجع الاتفاق هنا أن صفة «المصم» - كصفة «الحليل» حد كانت - تعتمد على شعور ضمني ثابت في أصل الفطرة .

إلى جانب هذا النمط المعظم الذي امتلك حافظ «صبيته» بمفصل بحضرة الغزير من الشعر القديم ، كان ثمة ذلك النمط الآخر يتدفق في حياته ، ربما دون أن يشعر ، من خلال مهاليس السر الشمية التي احتضنت بالكثير من روح المبهاء زهير ، والحسين الحرار . إن فؤاد الأدب المنطوق - «الكلمة» و«القافية» اللذين يتداولان في هذه المهاليس - لا يعني لزوجاتها أو التهوين من أثرها بالنسبة إلى الصور الأدبية المكتوبة . وقد اهتم الكاتب اللبناني أحمد فارس الشدياق الذي عاش في مصر في أواسط القرن التاسع عشر بالحديث عن شعب المصريين بالنكات (ولا أدري لماذا اختار أن يسميها «التقاط» ) ووصف كيف كانوا يتطارحونها كما يتطارح الشعر والنكة والقافية نوع من اللعب الفكري - لا اللفظي - فحسب - اكتشف المصريون تأثيره الناجع في إنعاش القلوب وتغريج الكروب ، وكان حافظ الذي همش الحزن ناعراً في عظامه كما قال ، يدمج سماع النكة وقولها لأفها - فيها يبدو - تلهيه عن نفسه ،

من وصف ابن سعيد المغربي له نموذجاً لأولاد البلد الكرماء الذين يقبلون على منع الحياة ، ويعبرون عن حبيهم للرجال بلون خاص من الزفر والزينة ، وكما يظهر من شعره مولعاً بالمكاهة التي تقوم غالباً على التورية ، شأن أولاد البلد في «نكتهم» و«قوافيهم» . وربما كان شيء من ذلك قد استمر إلى عصر البارودي لدى الشعراء التسماء أمثال الشيخ علي البليبي ومن إليه ، ولكنه ظل ضعيف للنمط الرقيق السهل المعك الذي سجع سبيله المبهاء زهير ، ولم يكن المبهاء مديناً بل إن ديوانه لم يجر إلا القليل من اللذائع . ولا شك أن البارودي تفر من هذه الطائفة نفوراً شديداً ، فشحبهته الحادة الطموح لم تكن لتطبق أمثالهم ، وإن في ديوانه لقطوعات هجائية مشبعة بالاحتقار لأشخاص يبدو أنهم كانوا من كبار موظفي القصر الحديوي ، فكيف بهؤلاء الأدباء ؟

لقد كانت بيئة البارودي الأرستقراطية المشبعة بالتقاليد التركية ، وثقافته العربية العريقة التي تلقاها على يدي أستاذه الشيخ حسين الرصني ، وشحبته للنفرة التي ترفضت عن صفات الناس في محتمه - كان ذلك كله - إلى جانب الفساد الذي طرأ على نمط المبهاء زهير ، كافياً لأن يمثل النمط الأول حراً صافياً لدى البارودي . وكان البارودي يعمد الشعر إلى بساطة وطالته وندت ظلالها على كل من حوله ، ولم يكن لحلمه العظيم ، الشوق وحافظ ، بد من أن يتكأ عليه ويسلكا سبيله ويفترقا من ثمرة سبيله يكون لكل منهما بعد ذلك من خصوصية طبعه وثقافته وموقفه على استخدام مجالات جديدة ، أو معين على إبراز شخصية فنية متميزة .

فأما شوق فكان أرستقراطي النشأة مثل البارودي ، ولم يمان ما عناه البارودي من شدائد ، ما حدا سنوات نفيه التي قصاها في إسبانيا في حياة عائلية رتيبة أتاحت له مزيداً من الوقت للقراءة . ومن ثم تباعد عن تلقائية البارودي التي حتمها كون الشعر هذه متصا لانفعالاته العارمة ، وأدخل في شعره كثرة من الصور التاريخية التي استمدتها من مطالعته وأعمل فيها خياله ليجعلها جزءاً من نسج المعاصر . على هذا الأسلوب بنى شوق قصائده الكبرى ، حتى اكتشف بأخيرة أن القالب المسرحي يتيح له مزيداً من التنوع في روايا النظر للموقف الواحد ، ومزيداً من إسقاط التاريخ على الحاضر ، ومن هذا الاكتشاف كانت بداية الشعر المسرحي في أدبنا العربي .

وأما حافظ فكانت له حياتان وثقافتان نشأت في بيئة شمية ، وقضى شبابه كله مصطرباً بين أهال صعيدية (إد كانت أعلى وطيبة حصل عليها هي رتبة ملازم أول في الجيش) أو ملا عمل سوى الشعر . وحين أن له أن ينعم بشيء من الاستقرار المادي في وظيفة بدار الكتب لم يحد في محيطه العسلي والشرلي مستوى الطبقة المتوسطة . وخلال ذلك كله كان يألف المعهاوي والمتلبات التي تعم جامعة الناس ، وكان صديقه المقرب «إمام العبد» أديباً بائساً ربما أنعم لحيلة ليحصل على رتبة محامية ، وكان حافظ يبره وقيل أيضاً إنه كان يخاف معرفة هجائه ، فكان علاقتهما كانت أشبه بعلاقة بشار

وقد تعود المرار من نفسه . على أن حزمه اللغويين ربما تسال إلى دعايته  
مجامعت أشبه بالشكوى ، كما أن بعضهم سأله مرة : لماذا لا يغير  
البديلة التي يلبسها ؟ فأجاب : لأن فيها صفتين من صفات الله :  
الوحدانية والقلم .

على أن ثمة فناً شعبياً آخر كان أوثق اتصالاً بمط الشعر السهل  
الراقي الذي شاع في أواخر العصر المملوكي ، وهو فن الزجل . ومع  
أن الذين كتبوا في سيرة حافظ لم يذكره أنه نظم فيه ، كما نظم  
صبري وشرق أرجالاً لينتفى بها كبار اللغتين ، فإن حافظاً كان أوثق  
سببها اتصالاً بالرجل والزجالين ، وحسبه صديقه إمام العيد ، الذي  
كان - كما يقول مترجم حافظ وزميله في دار للكتب أحمد  
مهرظ -<sup>(٢٦)</sup> شاعراً متوسطاً ، ولكنه كان رجلاً من الطراز الأول .

ومع أن النمط المعجم غلب على أسلوب حافظ ، فقد كان للنمط  
السهل الفكاهة تأثير غير حين في شعره . وربما كان من أسباب قوة هذا  
التأثير أن حافظاً انصرف عن القراءة الحادة بعد أن جاور مرحلة  
الشباب ، فكانت معظم قراءاته من أدب التسلية الذي شاع بين  
أنصاف المتعلمين . وإذا كان النمط الأول هو أكثر ما يلفت الناظر في  
ديوان حافظ ، فإن مريداً من التأمل يكشف عن ألوان من التأثير  
داخلي ، أو انحدرت دونه ، من النمط الثاني . ولعل هذا الاحتلاط  
كان سبباً مهماً من أسباب الاضطراب في تقدير سيرة حافظ الفنية ،  
ولكنه - باعتبار المنهج الأسلوبى - ظاهرة ينبغي درساها بقاينة ما يمكن  
من التفصيل كي «نهم» شعر حافظ أولاً ، وبعد ذلك يمكن النظر  
في قيمته .

والاستقراء يكشف عن ضروب مختلفة لذلك التأثير :

الفرد الأول : عبارات مأخوذة من الاستعمال الحار ،  
وأحياناً من لغة الصحافة ، وقد به ناشرو الطبعة الأخيرة من الديوان  
على ما كان من هذه الاستعمالات مخالفاً للمعاني أو الصيغ التي نصت  
عليها المعاجم . وهذه بعض الأمثلة نلتزم إيرادها حسب ترتيبها في  
الديوان لتكون فكرة تقريبية عن درجة شيوعها في شعر حافظ :

١ - من أقدم قصائده في باب المدائح والثناء - وقال حين كان  
في نحو الخامسة والعشرين (الجزء الأول ص : ٤) :

فرحت لفرح الحجاز بكم

«فرحها» بالمطاطل التي

علل الناشرون تسكين الراء في «فرحها» بضرورة الوزن . وحقاً ربما  
لجأ الشاعر إلى الصرائر إذا ضايقه الوزن ، وربما أخطأ الشاعر المحدث  
في اللغة أيضاً ، ولكننا نعرف كذلك أن للمرح (بالسكين) في  
إحساس طائفة المصريين معنى ليس للمرح بالتحريك . فالأول يدل  
في استعمالهم على إحساس نفسي ، والثاني يدل على مظاهر خارجية .

٢ - من قصيدة في مدح الأستاذ الإمام ، ونشر في البيت إلى  
صورة رسمية له في بعض الصحف (ص : ٢٧) :

لعبوا به في صورة قد «أسفرت»  
عن عزله لقيام جلس الدار

ونشر الناشرون إلى أن الصواب هنا «أسفرت» ، أي كشفت  
ونشرت ، لأن «أسفرت» معناه أضاء وأشرق ، وهو معنى لا يناسب  
السياق ، ولكن استعماله في المعنى الأول شاع بين كتاب العصر .

٣ - من قصيدة مدحية أيضاً (ص : ٣٥)

الصلوب الحزينة عند «انتش»  
على سراج الشاعر المبدع

قال الناشرون إنهم لم يجدوا «انتش» في كتب اللغة بمعنى «نشأ» كما  
هو المراد في البيت . ونقول إنها عامية مشهورة .

٤ - وما زلنا في المدح (ص : ٤٥) :

وإذا «الفابل» دمعت وتفتحت  
تحت الطيار تطير البركان

رأى الناشرون من الضروري أن ينبهوا إلى أن «الفابل» لم ترد في  
كتب اللغة . (وطبيعي ألا ترد كثيراً من الأسماء التي استحدثت  
أو حُررت في اللغة الجارية لتدل على مصيبت لم يعرفها أصحاب  
تلك الكتب) .

٥ - من قصيدته في ذكرى شكبير يصف شعره (ص :  
٧٤) :

«ندى» على الأيام يزاد نهره  
ويزداد فيها جده وهو يقدم

قال الناشرون إن المعروف في كتب اللغة «ندى» - بتخفيف الياء -  
بمعنى الليث بالندى . ونقول إن أهل هذا العصر قلما يستخدمونها  
بتخفيف الياء .

٦ - في تهته «المقتطف» بميدان الحسيني (ص : ١٥٦) :

كم فيه من «سوء» جرى بطريقة  
تزدل للهي فيه لند شراب

به الناشرون إلى أن في «نهر» تورية بمعنى الممدود في الصحيفة ، وهو  
معنى مستحدث .

٧ - في إحدى قصائده الإخوانية (ص : ١٦٧) :

قصود كسنان بسروج السماء  
عند السحابة بأفوارها

أشار الناشرون إلى أن «الدور» بمعنى الطبقة من البناء عامية .

ويمكن بهذا القدر غير التحيز لأن استعمال الصيغ أو المعاني  
«المولدة» كما يقال أمر يشترك فيه مع حافظ شعراء وكتاب كتبتون ،



وحى في تكريم شوقي ، بشير حافظ إلى شأن الشعر في إيماط الأمم  
بعبارة تقرب من اللغة الصحفية في شحوب الدلالة ، وإن كان  
الركب ضيقاً . بقول

وأقوامنا في الشرق قد طال نومهم  
وما كان نوم الشعر بالترفع ،

فكلمة «الترفع» ، التي فشت فحاً مؤكداً ، لا يمكن أن تؤخذ  
مأخذ الحد هنا ، لأن نوم الشعوب يجعلها «ترفع» يوم الشعر وليس  
العكس . ولكن حافظاً لا يريد هذا ، بل يريد أن الشعر «يمكك»  
أن يوقظ هذه الشعوب النائمة ، أو أنه هو وحده الذي يمكك ذلك .  
غير أنه أضعف للمعنى بهذه العبارة التي يجرى مثلها في الكلام  
المعادي . يقول المتحدث مثلاً : «لم أكن أتوقع من فلان أن يفعل  
كذا وكذا» ، مع أنه يعلم كما يعلم سامعه أن فلاناً هذا غير صديق

ورعاً كان مثل هذه العبارات الصحفية أثر غير هين في رواج شعر  
حافظ لدى الجماهير ، وسرعة قبلة في المحافل فالعبارات المألوفة  
التي ترد كل يوم ، ولا تحمل أي معنى جديد ، تطرب الأكتيرة  
لأنها توهمها أنها تعلم وهي لا تعلم ، وتورد عليها ما تحبده على حرف  
ألسنها ، وفي هذا ما فيه من إرضاء لظروها . ولكن مثل هذه  
الآيات عند حافظ لم تكن لترضي الشعراء وعلماء البلاغة . ولذلك  
قال عنه أحمد محفوظ إنه - وهو المتهود له بجزالة الأسلوب وفحامة  
الديباجة - «ظم آياتاً كثيرة لا تلمس فيها جرارة ولا فصاحة ، بل قد  
احتل أسلوبه فيها المخطاطاً بعيداً»<sup>(١)</sup> . ويستشهد بمطلع قصيدته  
الرائية التي يصف فيها رحلته إلى إيطاليا .

عاصف يسرني ويحرر بهيبر  
فما بالهده فيها مستعجب

معلقاً «والشر الثاني من هذا البيت ركيب عامي لا يحتاج إلى  
عناء لنقده» . وقوله في استقبال الإمبراطورة أوجيني عند زيارتها  
الثانية لمصر سنة ١٩٠٥ ، بعد أن زالت عنها أبهة الملك وليست رداء  
الشيوخه بعد رداء الشباب :

كنت بالأمس ضيفة عند ملك  
فأنزلي اليوم ضيفة في عان

مستدركاً «ولكني نصف حافظاً تقرب رعم نظمته لحد البيت  
الركيب فقد نظم في هذه القصيدة أبياتاً بلغة رائعة الأسلوب»  
وهذا هو المقياس الكلاسي للأسلوب في جميع العصور  
واللغات . استواء العبارة على نمط بطو من «الموقية» دون أن يعبو  
في العجالة . ومعنى ذلك أن الشاعر يتحنن عليه أن يحشر نفسه في قالب  
من اللغة المهذبة . أو يتعطى بجلالة . هذا إن لم يتحنن عند القاب  
إلى سرير «بروكستس» فيتحنن بقلم بعض الأطراف أو تحكيك  
بعض التفاصيل حتى يطبق طول الشاعر على طون السرير . ولم يزل  
الشعراء ذوو التزعة الفردية الرومسية يتمردون على هذا الاستبداد

فلا يحتلون إلا في إقلاهم أو إكثارهم منه ، إما قصداً إلى التسامح  
وإما تساهلاً في الصياغة وإما جهلاً بالامتثال الصحيح . ونشير إلى  
صرب ثار أوصح دلالة على امتزاج النمط الفخم بالنمط السهل الفكه  
في شعر حافظ . وهذا الصرب لا يلتفت إليه هواة البحث في المعاجم  
لأنه لا يمس بنية اللفظ ولا معناه بل يتناول التركيب الذي يستقيم  
على أصول القرية مع أنه يحمل طابع عصره فكراً ولغة ، ويلتصق  
بالأحداث اليومية التي تشمل الناس فمن ذلك هذا البيت الذي  
تعبه أم كلثوم من قصيدة حافظ «مصر» .

عن الجحاز موقفاً تمر الآ  
راه فيه وضرة الرأي تروى

«الاجتياز» و«الموقف» كتابهما ضيقة عمدها ، بل رعا كانتا  
عريقين في الصحافة ، ولكنها انحرفتا عن طريق الصحافة المثل حين  
التفتا هذا اللقاء (جلسة من أهلها ! ) وإليك تلميح لحلال هذا اللقاء  
طل المبرصص المتعجل الذي جمع بينهما . فالاجتياز عبور وترك ،  
والموقف ثبات وإصرار ، كما قال المتنبي :

وقفت وما في الموت شك فوالله  
كانك في جفن الردى وهو قائم

فيها إعلان متقضان ، والجميع بينهما كالجميع بين سبيل والركب لأن  
الذي يجتاز الوقوف لا يجتاز ، والذي يجتاز لا يقف . وقوله «وحي  
بجناز موقفاً» هو في التناقض بمتلة قولك «فلان قائم قاعداً» لا تعنى  
التناقض المجل أو الماركسي بمعنى أنه قائم في سبيله إلى القعود  
أو قاعد في سبيله إلى القيام ، كما أنك لا تعنى التناقض الشعوري في  
مثل قولهم بسمة حزينة أو حزن باسم ، فالاجتياز والوقوف لا يمكن  
حملها على أحد الوجهين . وإذن فحين «يجتاز موقفاً» فلا بد أن نكون  
قد جردنا الاجتياز من معناه فلم نترك ، أو جردنا الوقوف من معناه فلم  
نثبت ، ومثل هذا التصرير يشيع في لغة الصحافة والبياسة ، حين  
يكون من مناسب خلق ألفاظ فضضة على معاني تافهة أو مرلوغة .  
ونظير هذا التعبير في تافهة للمعنى قوله في مطلع قصيدته التي رثى  
في المنطوى :

رحم الله صاحب المنطرات  
غاب عنا في أخرج الأوقات ،

ولكننا هنا لا نستحضر لغة الصحافة بمبرعها المقصودة ، بل نتحلى  
أهنا نسير خلف معنى ، ونسمع همسات المشيعين التي يعمرون بها  
عن حزن مصطنع ، ويستأنفون بعدها نثرهم المعهودة . لقد كان  
طبيعياً أن يربط حافظ - كما فعل شوقي - بين موت المنطوى  
وحادث الاعتداء على حياء سعد زعلول ، ولكنك تلاحظ الفرق بين  
الأسلوب الفخم والأسلوب الحاربي حين تقارن هذا المطلع بمطلع  
شوقي

مصرت يوم الهول يوم وداع  
ونعاك في عصف الرياح الناعى

حتى أدبيل منه لأحقابهم في العصر الحديث . فقد بما عبر ابن الرومي  
عن ذلك الصراع غير المتكافئ بقوله :

قل للملح عاب شعر مادحه  
لما ترى كيف ركب الشجر؟  
ركب فيه اللحاء والخشب اليا  
بس والخصن زانه الفخر

ولم يعرف نقادنا القدماء فضلاً لابن الرومي إلا في غزاية  
تشبيهاته ، حتى آثرته جماعة الديوان بالاهتمام ونسبت إلى حيوية شعره .  
على أن الحركة الإحيائية التي بدأها البارودي كانت من القوة بحيث  
جست الأذواق تنبر عن كل بيت تشتم منه رائحة السوفية . والأصل  
في النقد كله - قديمه وحديثه - مراعاة للنسبة والمنااسبة منها ما  
يرجع إلى موضوع القول وظروفه ومنها ما يرجع إلى القول نفسه .  
وهذه الكلمة مع صاحبها مقام كما يقول اليلانيون . بيد أن علم  
الأسلوب يضيف : أن التزام نسق لغوي واحد في القصيدة أو القطعة  
الأدبية كلها يحدث للقارئ أو السامع مللاً ، ويوحى إليها أن القائل  
لا يصدر عن تجربة ، أو رؤية خاصة ، ولكنه يقول كما يقول  
الناس ، ومن ثم كان الخروج على النسق - بشرط أن يكون وراءه  
دافع يسوغه - أدل على أصالة الفنان وقدرته .

وقد قدما أسئلة للمخطط غير الجبر بين الخط القصيم والخط المأموس  
في شعر حافظ ، وهو مخطط مرجعه - غالباً - إلى تأثره بلغة الصحافة  
حين ينظم في موضوع عام . أما المثلان اللذان أوردهما محفوظ  
فمصداق نموذجين لضرب ثالث من اجتراح العطين ، وهو التأليف  
بينها بحيث تؤدي القصيدة غرض الشاعر ، أو قل بحيث تشف من  
رؤيته الخاصة . ويحسن بالقارئ أن يرجع إليها في ديوان حافظ ،  
ولكننا نكتفي بإشارات تزيد زمناً فيها . أما قصيدة الرحلة إلى  
إيطاليا فن طرف أخبارها ما رواه محفوظ من أن حافظاً نظمها قبل  
أن يرى السفينة التي ستقله إلى فرنسا ( لا إلى إيطاليا ) ووصف فيها  
إيطاليا لأنه قرر أن يفعل ذلك لأنه كان عازماً على زيارة إيطاليا ولو  
في أثناء هذه الرحلة<sup>(١)</sup> . وكل ذلك يمكن أن يكون ميباً للسخرية  
من الشاعر الذي يصف مالم يره . أي فرق - إحد - بين من  
يصف النوق والأطلال مع أنه لم ير ظلاً وربما فرح إذا اقتربت منه  
ناقة ؟ وقد يشك القارئ في صحة رواية محفوظ . ولكن قراءة  
فاصلة للقصيدة تزيل هذا الشك مثلاً تزيل من حافظ وصمة  
التقليد . فالقصيدة - في حقيقتها - ليست وصفاً لرحلة على ظهر  
سفينة ولا لجولة في شوارع مدينة إيطالية ، ولكنها تخيل ، مطيح  
بالروح الشمية ، لرحلة وجودة كهاتين . ولو جلس حافظ ليصف  
الرحلة والحركة ، بعد أن يكون قد قام بينها فعلاً ، لكتب شيئاً عتقاً  
كل الاختلاف . فليس هناك من وصف الرحلة إلا هياج البحر ثم  
سكونه ، تل ذلك أبيات ثلاثة في مدح السفينة ، فيها صحة متكرة  
تعجب النديمين (ولا يبعد أن يكون الشاعر قد كوفى . عليها بطاقة  
سرمادية . ألم يقل كاتب سيرته إنه نظم القصيدة قبل أن يضع قلمه  
في البخرة ؟ ) أما وصف الرحلة الخيفة فلا يعبر عن شيء أكثر من

فرح حافظ - ومثله عامة المصريين آنذاك - من ركوب البحر . ومن  
ثم كان المطلق الذي حاطه محفوظ مناسباً كل للنسبة لهذه القصيدة .  
فإذا كان الشطر الأول قد أوحى بنوع من الجلال (التحويل بالابتداء  
بالنكرة على عادة فصحاء الأعراب ، المضارع في الخبر المفعلي ،  
للزاوجة بين الجمليتين القصيرتين) وهو شطر المعنى الذي يجب أن  
يتمدد عليه حافظ من بدء القصيدة إلى نهايتها ، فإن الشطر الثاني  
بتركيبه العريق في العلية (من جهة الاستعمال لا من جهة الأصل)  
يحصل دلالات قوية الإيحاء إلى شطر المعنى الثاني ، وهو الخوف من  
البلاء والرجاء في الله . ومع ذلك فإن هذا التركيب الكثير الدوران  
على ألسنة الناس (وأنا مستجير بالله منك يا شيخ ! ) قد أصابه  
من التقديم والتأخير ما قرب القوة بينه وبين الشطر الأول . والقصيدة  
بفسيا (وصف الرحلة - وصف إيطاليا) تجمع بين هذين العطين  
في لحظات متتابعة من موالاة النسق وكسر النسق . وهذه الموالاة  
إقناع يمكن حوسه بتفصيل أكبر مما يسمح به للمقام هنا . ولهذا نكتل  
بمثال واحد يوضح النقلة من نسق ضخم إلى نسق شبي . فالشاعر يبدأ  
القسم الثاني من القصيدة ببيت عالي الرنين ، ترائي الدلالة بفصل  
جاراته الدعائية .

يه إيطاليا! عندك الهراوى

ونحنى عن ساكنيك الظبور!

ثم يخفى في النقى بمحاسن إيطاليا فيذكر إبداع مثاليها في أبيات  
تجري هذا الهوى حتى يقول :

لهي تبدو من الملائك يكره

ها جهاد على حطابيه نور

لمرت بالكوت من جانب الحق

في بدنيا فيها الأحاديث زود

ويقتل قلة شديدة الشبه بانتقالات الشاعر القديم ، لأنها تعتمد على  
أدنى مناسبة ، وهي هنا ذكر الملائك ، فيقول :

لأرضهم جنة وحور وولدا

ن كما تهنى ومالك كبير

لحنها - والحيلا بالله - نار

وهللاب ومنسكر وليكر

هكذا يكسر النسق فجأة بدخول الخط الآخر .

ورما جمع الشاعر بين العطين في نسق واحد ليحدث نوعاً من  
التناغم الخفى المقصود ، وطريقته في ذلك هي الطريقة الأسامية في  
كل محاكاة ساخرة ( parody ) ، وهي استمارة القلب المعجم  
ومقوله عادة مبتذلة أو غير جادة . كما في هذه الأبيات :

- أنكر الوقت شرههم فلهذا

كل ربح بأرضهم مضموز

- لا ترى في الصباح لاعب نود

حولك لمرهان جم طير

فإذا عاد إلى ذكر صاحب القصر عاد إلى الخط الصمغ مرة أخرى ، ملتفتاً إلى الزائرة هذه المرة

تلك حال الإيوان يلزمه التاج

ج ، لما حال صاحب الإيوان ؟  
قد طواه الردى ، ولو كان حياً

لشى في ركائبك الشغلان  
ونزلت حراسة المركب الأمر

فى نجوم السماء والسيران  
ويتم هذا القسم الثانى بالحكمة أيضاً ، ويعود إلى الخط الواقعى

للفنص ، مستخدماً المقابلات

إن يكن غاب عن جيبك تاج

كان بالحرب أشرف العيجان  
فلقد زلتك المطيب بنجاح

لا يسدائيه في الحلال صدق  
فائه من صنعة الأيام وهذا

من صنيع المهيمن الدنياو  
كنت بالأسر طيلة عند ملك

فانزى اليوم طيلة في عار  
واصلبنا على القصور ، كلانا

هزلسه طوازيء الحدلسان  
فأليت الذى هبته محفوظ غير ناب عن حياته القريب ، ثم إنه

يكاد يكون لازماً لبنية القصيدة . فقد أدارها الشاعر على قصر الجزيرة وساكبه ، وبى هيكلها العام على التقابل ، فكان طبيعياً أن يذكر مقابل القصر وهو الحان . وإذا كانت هذه الكلمة خشنة في أفعال عشاق الأسلوب الصمغ ، لأنها كلمة سوقية لا تصلح في خطاب الملوك ، فإن حافظاً هنا لا يتكلم بلغة إنسان تعود خطاب الملوك ، بل بلسان الشعب البسيط الطيب ، الذى يقرن محبة الإمبراطورة وقد قدمت عرشها محنته وقد فقد استقلاله . ومع أن القصر هو الرباط المحسوس الذى يوحد انفتحين ، فإن صوت الشاعر هو الرباط المموى الخلق : صوت لا نحس نبراته الشعبية على الرغم من البداية الصعبة المهدية ، حتى إذا بلغ الختام انطلق في صميم المتكلمين - وما أسهل وروده على لسان حافظ أ - معبراً في ساحة من صفة من أرسخ صفات شعبه ، ومعتصراً - حاية ما يستطيع من التجميل - عن التفسير في الصياغة .

• • •

هل أن تغل حافظ بين أنماط الأسلوب الشعرى لم يكن يحوم من معكلات . مثال ذلك أن محاولته صوغ قصيدة رثاء على الخط الواقعى المألوس ، عندما رثى باسطة البداية ، أوقعته في شيء من الارتباك . فقد أراد أن يواسى والدها - صديقه حتى - وهو الأديب الشاعر النائر ، العالم باللغة والأدب . والمرأتى في النساء قليلة في شعرا القديم بل نادرة ، والمعروف بها في رثاء سواء لم يشار

لا ولا بلهلاً سليم السواحى

للشهاوى رواجه والبكور

ويؤكد بين الخطبين خطأ ثالثاً عندما يتناول ما يصح أن نسميه بالحكمة الشعبية ، وأستاذة هنا هو أبو العلاء المعرى . فقد نحل المعرى في الروميات عن الخط الصمغ الذى التزمه في سقط الزند ، إلا أن حكمة أبى العلاء للمعزل كانت تقوم على فكر متعمق ، وتكتسب مصفاً دقيقة . ولا كذلك حافظ . ولئن أشبه حافظ أبى العلاء في معرفته المتشائمة لقد كان هذا هو الحجاب الدقيق في حكمة حافظ ، ولم يكن حافظ يتخفى ، فكان يعبر عن بواطن التألم عنده تعبيراً مباشراً ، وكان في مقابل ذلك لا يتعمق فلسفة التألم كما تعمقها أبو العلاء . ومن هنا كانت حكمته - كما سبق الإشارة - أدنى إلى روح الشعب ، سواء أكانت ذاتية الصورة كما يلاحظ حين يشكو أو يرنى ، أم كانت موضوعية كما يلاحظ حين يصف أو يرنى أيضاً . ولم ينجح إلى تكلف في الصناعة . وقد ظهر هذا الخط للتوسط في انتمائه إلى البحر بعد أن هدأ واستكان .

أيا البحر لا يهزلك حول

والسماح وأنت خليل كبر

إما أنت ذرة قد حوتها

ذرة في فضاء ردى صيد

إما أنت قطرة في إناء

ليس يدرى غداً إلا القدير

أما قصيدة حافظ في استقبال أوجيى فحبرى أبياتها الأولى على الخط الصمغ . فمع أن الخطاب لأوجيى ، فإن الوصف في هذا القسم منصب على قصر الجزيرة وصاحبه ، وهو الذى استضافها في زيارتها الأولى . ثم هو يعتمد على حيلة من أبرز حيل هذا الخط : المبالغة ، التى يقرنها بتكرار خطاى لاسم الاستمهام «أين» . وبعد هذه البداية تنزل الشاعر درجة إلى الخط للتوسط في تلك الحكمة الشعبية البسيطة التى تصور تقديس الزمان ، وتقرب اقتراباً شديداً من الواقع ، فلا مبالغة هنا ، بل مقابلات بين أحوال تعصبية قوية الدلالة ويلاحظ التكرار هنا أيضاً ، وهو حيلة لا نكاد نخلو منها قصيدة حافظ . وبكى تأثير التكرار يختلف باختلاف نوع المنصر المكرر ووضعه ، وتكرار النداء هنا يدل على التصريح كما في البكائيات الشعبية

كنت بالأسر جنة المحرر بالقص

مر فأصبحت جنة الحيوان

عطر الليث في فرائك بالقص

مر وقد كنت صرعاً للحماد

وعوى اللب في نواحيك بالقص

مر وقد كنت معطلاً للسان

وحبائك الزوار بالخال بالقص

مر وقد كنت مصدر الإحسان

الرائي علاقة حميمة ، كزناء جرير ووجه ، ورتاء الشبي لجلته ، ورتاء أبي العلاء لأمه . ولا بد من صبقية كصبقية المتش حتى يخلص الشاعر إلى هذا الموضوع النائيك . أما في العصر الحديث فلماذا لا ترقى النساء وقد يرون إلى المجتمعات ، وباريس الرجال في الحمة وطيب الأمر ؟ ولقد رقي حافظ الملكة فكتوريا وهي رأس إمبراطورية لا تقرب منها الشمس ، ولكن كيف يرقى امرأة شابة لم يزد أمرها على أن مارست التعليم فترة قصيرة من حياتها ، وكبت - أحيانا - في الصحف ، وحاصرت في المتديبات داعية إلى إصلاح المجتمع ونحسين حال المرأة ؟

آثر حافظ الخط الواقعي المأنوس ، حتى إنه اختار عزوه الكامل ، وهو يشبه منظور الرجز في قرنه من نبرات الكلام العادي ، وراح يتحدث عن فصل أبيها على التعليم ، وسبها على آثاره ، وموهبها في الكتابة التي تشبه موهبته . ثم أراد أن يثنى عليها بأنها جمعت بين فصائل الكتابة المتضمة وتضائل ربة البيت قال :

بسمنا نراها في قسطرو  
من خط آيات السحر  
ونرىك حكمة نابي  
عزك الحوادث : واحسبك  
فلذا بها في مطبخ  
تطهو الطعام على قدر  
وإذا بها قسدت نج  
خط ونرقص وحز الأيسر  
وكأنه بشر أن جلال موقف الرثاء يقتضيه أن يمنح - ولو قليلا - بحر اللحن المصح ، وإن كان الورد قد كبله ، فيقول

علمت هائلة الصور  
و نواح هائلة الحجر  
ونسركت أنراب الصبا  
حزناً يقططن الشعر  
يبكي ههنا في الصبا  
ح وفي الماء وفي البحر  
وإذا به ، وهو الذي يريد أن يواسي أباه ، يكاد يجارحه ونسركت شبحك لا يمي  
هل غاب ريد أو حمر

ثم يردف ذلك بوصف واقعي لا عزاء فيه ، بل كأنه يعلى للرجل قرب وفاته هو نفسه (وهذا ما كان ، فقد لحن بآته بعد قليل) :

غلا نسير بحه الممو  
م إذا نحامل نوحطر  
كالفرع هزبه المرواصف  
فالتوى ثم التكر  
أو كأنهماء يريد أن  
يخلص من وقع الحور

(عجيب أن يكون للحور وقع)  
قد زعزعه يد الغشاء  
وربما رتته يد القسور

ولكن حافظا يتوهج حين تتمتع أعماقه على أعناق الأب الثاقل  
أنا لم ألق قط البني  
ولا البسات على الكبر  
لكنني لما رأيت  
ت فزاده وقد انسطر  
ورأيت أنه قد كاد يح

رقق والريرة إذا رفر  
وشهدته أبي خطا  
عطوا لحمل أوغر  
أدركت ممي اخرون حمر  
ن الوالدين ، فأنمر !

وهي على كل حال مريئة غير عادية ، حتى في شعر حافظ  
فه ، إذ إنها لا تحفل إلا بأصداء خافتة من تراث الشعر العربي في فن الرثاء .

ووقف أحمد محفوظ عند وصف حافظ للطائرة في قصيدته التي أعدها لاستقبال الطيار الماني قاضي بك ، فكان من سحرية القدر أن هوت به الطائرة قبل أن يصل إلى مصر ، ومع ذلك فقد نشر حافظ القصيدة بعد موته ، ورأى جامعو الديوان في ذلك ولاء للبيت ، ورأه محفوظ صلاً غير لائق<sup>(١)</sup> . ولعلها أناية الفنان لا أكثر ولا أقل . أما الأبيات التي استشهد بها محفوظ فقول حافظ

مثل الشهاب الناطق في  
قار هفسرت ونسار  
فلذا علمت فكدهوة ال  
مططر غنرق السمار  
وإذا هوت فكسما هوت  
أنق المصناب على الخزار  
وصف أولساسة وآ

ونلة بحسبها أوزار  
فبطناها الرامون قد  
لرت ونسبي بها قسار  
لعب الخواذ ألق ل  
نأ من ربيعة أولسار  
أو كالمصوب من الحيا

ثم فوق حلقه استطار  
وكأنها في الأفق حيا  
ن بحمل ميزان البهار  
والشمس نلق فوفسها  
حلل احمرار واصفرار  
ملك تحله لنا الن  
سبا فسبأعشنا انهار

ولم يقف الناقد إلا عند تشبيهات ثلاثة : تشبيه الطائفة بالجواد وبالجماعة وبالملك الذي « تملك لنا الدنيا » . وليس التشبيه كل شيء في الوصف ولا الوصف - أي تمثيل الشيء المحسوس - كل شيء في الشعر . ومع ذلك يبدو لنا أن هذه القصيدة قد مرجت مزجاً غير منسجم بين الخط المعجم والخط الواقعي للأناشيد . فهذا الخط الأخير لا يأبه كثيراً بالتشبيهات ، ولكن حافظاً تكلف إيراد شيء في كل بيت تقريباً . وتشبيهاته جميعاً ضئيلة الدلالة ، سواء ما كان منها مستقراً من التراث ( الشهاب ، دعوة المضطرب ) وما كان مأخوفاً من الحياة المعاصرة ( الجواد ، الجماعة ، ملك الدنيا ) . وربما كان هذا الخط نفسه سبباً في ضياعها - مع أن عماد هذه التشبيهات إحساس طبيعي بالانحياز ( كما صرح في البيت الأخير ) يسيطر على المتأخر وهو يتابع حركات الطائفة .

وبما يطرد عبرى القصيدة حين يترك الشاعر هذه التشبيهات ويأخذ فيما سميها الخط المولود ، فتقرب مفرداته ونزائجه من لغة الكلام العامي ، في تساؤل صديق رغم سذاجته ، أو حكمة صادقة رغم بساطتها حتى يقول :

بأيا الطيار طر  
إذا بلغت مدى النظر  
لقد أسها والصرف  
من إذا أصبح لك الزوار  
وسل النجوم عن لها  
في الزمان الشرع  
هم يستبدونك أن كل  
ن الكائنات إلى هول  
والظلم من طبع النظم  
م إذا ظلمت فلا تفر  
إن الذي برأ السدي  
م هو الذي برأ السحاب  
في العالم العلوي وال  
مطل أحكام سائر  
حتى المصيف طلعة ال  
قوى وليس له حصار  
لستقر برهيك القوى  
ي وهي يلازمك الصغار

حكمة تذكرك بفرغور يوسف إدريس . ولكن حافظاً لا يبني قصيدته على هذه النعمة ، بل يطلب إلى الطيار ( المنكود لفظ ) أن يبع نحية للمصريين إلى دار الخلافة ، وهنا يصبح مرة أخرى إلى الأسلوب المعجم وكأنه أراد أن يبني قصيدته على ثلاث حركات بهر سادج ، ثم تأمل صديق ، يعنى إلى نوع من فلسفة القوة وهكذا يتحول الانحياز إلى ثقة بالنفس وأمل في المستقبل .

...

لعل الأمثلة السابقة لا تدع مجالاً للظن بأن أعماط الأسلوب الشعرى التي تحدثنا عنها تتأخر لدى حافظ أو غير حافظ بحيث لا يقع

فيها تزوج أو اختلاط . فالخط الشعرى هو نموذج افتراضي يؤلفه الناقد من صفات معينة في قصائد معروفة ، ولكن يريد وينقص ، ويتنوع ويتعدد ، ولا يتحقق كاملاً في قصيدة ما ، ولا يقيد الشاعر إلا بقدر . فإذا كنا نقول إن البارودى أحيا الخط المعجم وقرضه عن من جاءوا بعده ، فليس معنى ذلك أن البارودى استعار خط شعره من أحد من أعلام الشعر قبله ، ولا أنه التزم خطاً واحداً بحسبته وتفاصيله - كرره من قصيدة إلى أخرى ، ولا أن معاصريه وخطاهم صنعوا شعرهم على قياس شعره . فالخط في علم الأسلوب اسم خاص بالشعر لا يسمى عموماً للعرف ، أو المصطلح ، أو الشفرة أو الكود . أعني أنه طريقة معينة في استعمال اللغة ، تتغير من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر ، بل من قصيدة إلى قصيدة ، بدرجات متفاوتة وهي لا تتغير من تلقاء نفسها ، بل لأن كل شاعر جدير بهذا الاسم يدخل في صراع معها . فالمهمة العليا للشعر هي أن يعيد خلق العالم من خلال اللغة ، ومن ثم فلا مبرر للشاعر من أن يعيد خلق لغة بصورة ما . ولكن الذي نريد أن نؤكد هنا هو أنه لا يخلق من عدم . فإن أعظم الشعراء لا يصيف إلا شيئاً قليلاً جداً إلى الشعر قبله . وهذه الإضافة تتمثل غالباً في اختلاف التركيب . ومن ثم يمكننا أن نقول عن أسلوب أي قصيدة إنه مؤلف من جملة أنماط أو مصطلحات ، كما يمكننا أن نقول ، ونعنى القدر من الصدق ، إنه مؤلف من جملة انحرافات .

وقد لاحظنا أن انحرافات حافظ ترجع غالباً إلى خروجها عن الخط المعجم إلى خط أكثر شعبية ، رأينا أمثلة منه في مفردات وتركييب مأخوذة من اللغة الجارية ، ومعبرة - في نفس حالاتها - عن أبنية التنمية العميقة للشعب المصري . وقد مررنا بذلك بأن صلات حافظ الاجتماعية والثقافية بالشعب كانت أقوى من صلات البارودى أو شوق . ولكن هذا التصير لا يتناول الدلالة التاريخية للشعر حافظ ، أو بعبارة أخرى لا يشير إلى منزلة هذا الشعر في تطور الشعر العربى الحديث . فمن الحائر جداً أن يكون الانحراف نحو الشعبية صفة فردية لشاعر ما ، جاءته من ظروف حياته الخاصة ، ولكنها لا تعنى شيئاً بالنسبة إلى حركة الشعر بوجه عام . فذلك نقول إن شعر حافظ جاء على رأس التحولات الشعبية التي بلغت ذروتها في ثورة ١٩٥٤ ، ومن ثم فإن « الخط الشعبي » الذي نتحدث عنه يجب أن يتحدد بالنسبة إلى حاضر الشعب المصري في تلك الفترة ، والمستقبل الذي كان يستشرف إليه ، لا بالنسبة إلى ماضيه فقط . وبدون غش يكون الخط الشعبي الذي يمثل حافظ - في جانب من شعره - هو خط الـ « رهبر لوالدين الجزار » هذا الخط الذي كان عماده الطرف والتمككة والبرقة ، ولكنه خط يسمي بصفتها أخرى مهمة ، مناسبة لمطالبات العصر ، وإن لم يفقد تلك الصفات الأصلية . هذه الصفة استبدت يمكننا أن نطلق عليها اسم « ترك التجمل » . ولابد لنا من هذا الاسم المركب ، الذي ينشأ ولا يثبت ، لأننا لا نعصد التبدل ولا التثنيك ولا السوية ، كما أننا لا نعصد - بالضرورة - للمكاشفة أو النصيح أو تخير الذات .

فإن أردنا أن نحدد مفهوم « الخط المعجم » دون أن نحيل على مفرد الإحساس بالصنعة كما فعلنا سابقاً ، لفنا إنه الخط الذى يقوم على



التجمل . التجمل في الشاعر وفي العبارة عن هذه الشاعر أيضاً و«التجمل» كلمة عظيمة الشأن في حضارتنا العربية ، وليست أقل دلالة على هذه الحضارة من «الجميل» الذي اشتقت منه . فالجمال قوة تكون في النفس كما تكون في الجسم ، وقلاً وصنعوا المرأة بأنها «جميلة» إذا أرادوا مجرد كونها ناعمة أو بهيئة أو رجلاً أو غيداء أو خوداً أو رودا الح . ومن معاني الجمال الصبر والحياة وأن يكون الرجل مائلاً أمره ، فلا يستسلم لحزن أو غضب . فالتجمل يعني الظهور بمظهر القوة ، التي هي في الوقت نفسه بهاء عظيم للموقع في النعوس . والرجل منا يتجمل بما يقدر عليه ، وما «أجمل» أن تكون المرأة من زوجها «يجمها» ، لا تعني مجرد القوة ، بل تجمع في هذه الكلمة كل ما تكنه له من حب وإعجاب . والنمط القمقم من الشعر يقوم على «التجمل» لأن الشاعر يجمع عاطفته فلا تتبصر ، ولا يربك من نفسه إلا جاب القوة ، فإن مدح رجلاً وجب أن يكون هذا الرجل طاق القوة ليكون مستحقاً للمدح : فالممدوح راسخ كالجليل ، عال كاشمس ، حاتم كالبحر ، كريم كالنمر . وإذا نزل الشاعر محبوبته ظن يسي أن يردف هذا التلذذ بالدعشة لأن طيبه صادت أسداً ، ورميت بهام جنبها فارساً ، الخ . ثم إن الشاعر يجمع أطراف «جمته» ويحكم ربطها بعلامات الإعراب ، وأدوات الربط ، فتظل مها طالت . والأحسن أن تطول «المفرقة» إفرافاً واحداً كما يقول الجرجاني

هذا هو النمط المعجم في فن الشعر العربي وهو النمط الأبرز  
تمثيلاً لروح هذا الفن ، وإن لم يكن هو النمط الأوسع . فالفنس -  
عربية كانت أم غير عربية - لا تصير على التجمل قوله «الوقت»  
ولا بد لها من أن تصرح أحياناً . ومن ثم قبل العرب ألواناً أخرى من  
الفن . إلا أن روح الحداثة لا يظهر في تاريخ الفن العربي والحضرة  
العربية إلا عندما يصبح ترك التجمل هو الاتجاه الأبرز .

إن الزلزال الذي شمل الحياة العربية منذ عصر الحروب الصليبية دفع بالعرب كأمة - شيئاً فشيئاً - إلى ترك التجمل . ومن المظاهر ملحوظة لذلك شيوع شعر المهون الذي بدأه الموال في وقت مبكر ، ثم شعر التحامق وبعض نماذجه تشبه ما يعرف اليوم بتيار العبث . حل أن النبهاء رهبر ومعاصريه وخلفاءه في القرنين السابع والثامن ظلوا يتحمسون على قدر استطاعتهم ، فكان شعرهم طريفاً دمثاً ، لا فاحشاً ولا خليعاً ، وكان الظرف والدمامة جهلاً لا يقوم أرادوا أن يملكونا أنفسهم في ظروف صعبة .

حركة الإحياء التي قام بها البارودي كانت بمثابة لروح الحضارة العربية ، لا لشعر العربي فحسب . وقد وافقت وقفة الشعوب العربية في وجه اللد الاستعماري العربي . ولكن تطلب الاستثمار العربي على المقاومة الشعبية ، مرة بعد مرة ، حتى حل هذه الشعوب أن تعيد النظر في حياتها وقسمها ، في صوب الحاضر والمستقبل ، لا لماضي وحده . ومن ثم بدأت مرحلة فصحى اللغات ، التي لم تنته - هي - بقدرة - حتى اليوم .

أصبح ترك التجمل واجباً حتى يعرف الإنسان العربي نفسه . لم يكن له بد من أن «يمسك» نفسه ، ليعبر الصالح والطالح من عناصرها ، قبل أن يحاول «تجميعها» أو «تجميلها» من جديد . وكان حافظ هو طليعة شعب مصر العربي في ترك التجمل . وكأني طليعة كان عليه أن يتحمل المخاطر كان مصرياً قحاً في طباعه عاقر الحمر وعاشر النساء (كما يبدو) في شيابه . وأذكر أن ناشر الطليعة الأولى من ديوانه - وقد فقدنا منذ عهد الطفولة - قدم باب الحمريات بقوله إن حافظاً إنما ضل في الخمر بمداواة لشعره قبله . وهو اعتذار كاذب لا يسأل عنه حاصد . ونظم أبياتاً في التعزل بصابط وسيم . ولكنه كان مؤمناً عميق الإيمان ، بل إنه - في حياته الخاصة - كان أقرب إلى التواكل للدموم ، منه إلى التواكل للدموب .

وكان خفيف القلب ، يفرغ لأهل بادرة ، ويخاف أن يتعرض للسخر والتعديب ، ولكن ذلك لم يحمه - حتى بعد أن كبل بقيوده الوظيفة - أن يذبح أشعاراً بهراً فيها باهتلين ، وأخرى يهاجم فيها القصور وصالته . وإذا كان قد أغنى أنه صاحب هذه الأشعار ، فقد فعل ذلك - قبله - شعراء عظام من أهل العرب ، وما كان لأحد أن يطلب منه أو سهم أكثر مما فعلوا .

وكان لاجع الدكاء ، حاصر البديهة ، وافر الحصول من اللغة والأدب العربيين ، متابعاً لأحداث العالم ، حسن الإلمام بشق جوانب الثقافة العالمية . ولعلك لاحظت فيها أوردناه من قصيدته الرائية أنه كان عارفاً بمجوامع علم الفلك ، وأن معرفته العنسية أصنفت خياله بشعر ظلس أصيل - وهو لم يدع أنه عالم أو فيسوف . ولكنه لم يصنع بذلك كله شيئاً كثيراً .

ولكنه في ترك التجمل كان سابقاً لزمته . فلم يكن حافظ شاعراً متصطكاً (كعبد الحميد المديب مثلاً) ، بل كان شاعراً وطنياً جاداً ، ولم تكن صلاته الوثيقة بالشيخ الإمام محمد عبده ، وبالحزب الوطني ، وبالشيخ علي يوسف ، لتسمح له بأن يتبدل أو يكثر من الهجاء (باب الهجاء في الطبعة الحديثة من ديوانه ، لا يتجاوز ثلاث صفحات) . ومن ثم قد كان المنتظر منه أن «يتجمل» ككل رجل جاد . وكان أصعب شيء أن يواجه شعبه بفضح معاييه ونماذجه . ولعله لو لم يكن من صميم هذا الشعب لما قبل منه ذلك . لقد رأينا - مثلاً - سحرته من أحلاس المقاهي ، ولم يكن هو نفسه يختلف عنهم كثيراً . ولم تكن سيرته مجهولة لدى العامة . فقد كان من طرفاء مصر للشعورين ، تتناقل المحلات نوادره وطرائفه هو وأصدقائه إمام الميد ، ومحمد البابل ، وعبد العزيز البشري . ولكن المصري لم يكونوا بحاجة إلى معرفة ذلك ليتقبلوا قده المر بقول حسن ، فقد كانوا يدركون من النمط الذي صاغ عليه شعره أنه واحد منهم . لم يكن غير حافظ يستطيع أن يقول :

حطمت الرياح فلا تصبني

وهفت السيلان فلا تعني

فأنت يسامير دار الأدب

بلا أنت بالبلد الطيب



لم يرقط إلا بينقة مثية الأطراف أحاطتها ربطه العنق  
ظاهرة كلها للعين

ورعاً اثنت عقدة كرفته يمينا أو شالاً فتركها غير  
عاليه ، فهو بعيد عن الأمانة بعد وجهه من  
الوسامة ، ليس جوربه أباماً طويلة - فإذا كرهه  
استبدل به آخر ولم يفعله . ولم يلبس إلا الثياب العالية  
الغن ، ولكن إهماله وتنصيصه بتركها وكأنها أحبال .

يتوكأ على عصا من الخيزران عبيطة . نثى رأسها  
انتاعة واسعة ، وقد تطوقت بطوق من العاج الممشوش  
بأسلاك معدنية رائحة . لم يترك صدره بدلة قط فهو  
ملازم للجاكطة جائم تحنها صيفاً وشتاء

يلبس مغطاً سميكاً أزرق ببيقة من القطعة  
الزرقاء ، بطوها وسخ أحبال لونها إلى لون النحاس  
البعيد العهد بالصقل<sup>(١٦)</sup>

ويذكر أنه كان يستقبل ضيوفه في المنزل وهو باجلاية .  
أما سلوكه في المجتمعات (التي لا يكون الاحتشام فيها لازماً)  
فلقد جهداً عن التكلف ، حتى لتحال أن نمة دافعاً خجلاً كان يلح على  
الرجل لقصص التفات والمناقض ، ولو بلغ حد التشهير بنفسه ! يقول  
عن صديقه الحميم ، ونده في الأدب والطرف وكراهة التفات ، عبد  
العزيز البشري

« ولا أذكر أنه ضمني به مجلس قط سواء أكان فيه من  
نعرف أو من لا نعرف ، أو كان فيه من نعل أقدارهم  
وجعل أخطارهم . أو كان فيها من تتاون شأهم ،  
ولا تضمر أنفسنا إلا لاحتقارهم والزيادة عليهم .  
لا أذكر أنه ضمني به مجلس قط إلا لجلاله مداعن ،  
وبذل بين يديه أكره مكارهي ، فإذا أهورته ابتكاره  
خلقها خلقاً ، وارتحلها من حضو الحاضر أرتحلها لا .  
ولقد يوعل في الكيد ، ويمس في السخامة ،  
ببشره مع من فيها يرمى به من ألوان الهم ، وهو  
قد صبح أكثرها لأصت بنا كليب إلى محكة الحبايات ،  
والعباذ بالله .. فيقول مثلاً : « ما صنعت أنا وفلان  
كذا .. ولا اقترفتا كذا .. وكذا .. وكل هذا ليؤكد  
على التهمة » ويوقن الجريمة .. »<sup>(١٧)</sup>

ومع ذلك فرمى ضاق بعض الناس بعتابه للرير لبق وعنه ،  
ولاسيا حين خالوا أنهم تخلصوا من قبضه لاستمرار ، فامت بموسمهم  
أن يوانجهم حاصد مثل هذا القول :

نمة قد فت في ساعدها  
بعضها الأهل وحب الغربا  
تعشق الألقاب في غير العلا  
وتفدى بالنفوس الرتبا  
وهي والأحداث تنهلها  
تعشق اللهب ونهى الطربا

وكم فبك يامصر من كاتب  
أفقال اليراع ولم يكسب

لا تعللي هذا السكو  
ت فقد ضاق في عنك ما ضاق في  
أبعجبي منك يوم الوفا  
ق سكوت الجهاد ولعب الصبي ؟

هو منطلق في التعبير عن سخطه وإبكاره ، لا يستر وراء تشبيات  
واستعارات ، بل يعظم الكلمات كما تأتيه في ثورة انفعاله : كلمات  
حب ضاب ظه في عبويه ( « فلا تعللي » ، « أبعجبي منك » ) .  
ورعاً وجد انقاريه في ترديده لاسم « مصر » دليلاً على هذا الحب  
على أنه لا يلبث أن يتحول من ضمير الخطاب إلى ضمير التثنية ،  
مهر شريك في المسئولية :

وكم خطب الناس من قبلنا  
لسلب الحقوق ولم نغضب

وما زال المصريون حائقين على المتنبي لأنه قال فيهم ما قال ، حتى  
التبس حاصد كلامه فردده من بعده .

لم يكن الرجل في حياته الخاصة بالتجمل ولا بالتعبد ، ولكنه  
كان يكره تحسين المظهر . ودعائه ، في صميمها ، هي خروج من  
الصبح المهدب . وفكاته المشهورة مع صديقو خليل مطران توضح  
ذلك . فقد كان في أنف خليل اعوجاج طبعه وكان يقول : «  
أمرم في شابه بركوب اخيل ، ليجمع به الجواد يوما فخط ورضت  
عظامه وأصيب أنفه . فكان حاصد يقول له : « وأترك جورج ما  
باله ؟ أكان يركب سياراً خطك فجمع به أيضاً ؟ » وأبلغ من ذلك  
في لدالة على ترك التجمل حكايته مع مطران الذي بلغه أن رئيس  
الوزارة آنذاك غضب عليه وتوعدده ، فثار لكرامته ونظم في ذلك  
أبياتاً بدأها بقوله .

أنا لا أنصاف ولا أرجى  
لمرسي مهياة ومرجى

فلقيه حاصد بعد ذلك فقال له : « أي فرس وأي سرج ؟ يا أنسى  
قل كنى مهياة وخرجى » .

ويصف أحمد محرم طبعه ( عندما كان موطناً كبيراً في دار  
الكتب ) فيقول :

« انسعت عليه ثيابه فلاح فيها كذلك الشحوص التي  
تنصب حل الكروم أو على الياذر لإقراع الطير .

لا يستبدل قبضه بآخر إلا بعد الزمن  
الضربل فهو في اتساع أحكامه يشبه عاملاً في مطبعة .  
يوالي صف الحروف وطبع الأوراق غير عاليه بالمدا  
ولا بالزيت

قبضه منى وياقته منشة وأحكام قبضه كذلك ،

## لانسبالى لمب القوم يا أم يا صرف الليالى لعبا

يروى أحمد محفوظ أنه كان في حفل وطني سنة ١٩١٩ ، فوقع شاب وقرأ هذه الأبيات ، فصاح به عبد الستار الباسل : اسكت ! اسكت ! هذه أبيات قالمها حافظ إبراهيم قديما ولا مناسبة لها اليوم في ثورتنا هذه (١٨) .

وربما أساء الشاب اختيار الشعر أو المناسبة . ولكن أحمد محفوظ يعلق على هذه الحادثة - سنة ١٩٥٧ - بقوله

« هذا الأسلوب كان حافظ يجمع بين ذم الإنجليز وللصيرين . ودم المصريين اليوم سيج فيج ، فوسلكه إنسان لأبغض الناس ورموه بالخيانة الوصية . ولكن حافظاً يوم ذلك كان له بعض العذر »

(مسكين حافظ ! أعظم ما فيه ، إنسانيا ووطنيا وشعريا ، بات شتبا يُعْتَدَرُ به ! ترى هل بين ٥٧ و ٨٢ شيء يسمح بأن تتحدث عن مثل هذه الأبيات دون تأفف ، ودون أن تنهم - مثلا - بالإساءة إلى سمعة مصر في البلاد العربية ؟ ) .

ومع ذلك فقد أحب الناس حافظاً ، في حياته وبعد مماته ، لأنه كان يمنع فيه لهم ، ولا يسمح أن يظلموا من أنعم الله عليهم بالإنسانية . كان لا يستحي أن يفت في محفل لهم ليرث يقول

لم ألق مولاي لأشبه شعراً

صحب ليرث قالمها بديع النظام

إما لفت فيه والنفس لغوى

من ككوس القوم والقلب قاسى

فلت ظم الأسى وكابدت عيشا

دون شرب قنده شرب الخمام

لنقلبت في اللقاء زماناً

ولنقلبت في الخطوب الحسام

ومنى الهم نالاً في لغازى

ومنى الحزن ناعراً في عظامى

ولا أن يشد جارة الوادى ، وقد اجتمع فروعها لتكريمه :

وقد ولجت حل العين أسأها

أنزلت لم أعدت حر أكهاى

شاهدت مصرع أمراى لبحرنى

بصحة عتدا روى وريحان

كم من حرب نأى عن فلوجنى

وكم عزيز ملى قبل فأنكافى

من كان يأل عن قومي لإهم

ولوا سراخاً وعلوا ذلك الوافى

إلى ملت وقوى كسل آونة

أنكى وأنظم أنونا بأحزان

إذا تصفحت ديوانى لعقرنى

وجدت شعر المراتى نصف ديوانى

يقول محفوظ إنه لا يستعيد هذه الأبيات الأخيرة إلا وجاشت الدموع في عيه (١٩) . لقد أطلق حافظ العنان لأحزانه دون إحشام ، ولم يبال أن يحلو مداسله ، فس أوتار الحزن في أعماق النفوس الشرقية ، والمصرية خاصة . رأى التجميل مفضيا إلى الكلب والتعاق ، فطرحه وراء ظهره ، لمره آدمى ، ومرة أبكى وسلك حافظ الاجتناعى جدير بمزيد من التأمل . يقول عنه صديقه أحمد محفوظ .

« وكان يضيق بالناس في أول قدومهم عليه . كان إذا رأى واحداً مقبلاً من بعيد زجر وغشم وغشم . وقال : « أهو جاي دى عيشة ليه دى . هو الواحد مايقدرش يقعد لوحده ساهه . كان ينطق بهذا الكلام عند قدوم كل واحد . كنت أسمع منه عند قدوم أحمد نسيم وعند قدوم محمد المرادى . وكان يسمعه نسيم منه عند قدومى . وكان يسمعه المرادى عند قدوم نسيم وهكذا فواليك . ولكن إذا اطمأن بواحد منا المجلس معه ، تطلق في وجهه وشم وأمر له بالشراب ، وضاحكه ومازحه . ولم يكن هذا اتفاقاً منه . هو لا يعرف التعاق ولا يستطيع صدره المرح أن يصبر على التعاق والمجاملة . ولكنه هكذا ، كان يتحول في لحظات من الغضب إلى الرضا ومن الرضا إلى الغضب » (٢٠) .

وفي الديوان ( ج ١ ص ١ : ١٨٧ - ١٨٨ ) قصة بينه وبين المرادى ، حين احتكف حافظ في بيته بالجيزة سنة ١٩١٨ ، وحين زاره المرادى ورأى ما هو فيه من الكآبة لترحيل أبياتا منها .

أنت في الجيزة عاصف

مسكلاً لخلق السموم

فابح في كسر بيت

قد أطلقه السموم

زاهد في كسل شيء

مطرق ماء عبوس

هكذا كان شأن حافظ الذي لم يكن يصبر عن لقاء الناس ! كان في صميمه إنساناً مستوحشاً ، ككل فنان . وككل فنان مستوحش ، كان يفتح نفسه من اطمأن . وكان تعبده من حبه العميق ، بل حبه الأوح ، حبه لبلاده ، مزيجاً من المنى والنور ، من العطف والسط . ولكنه كان في جميع الأحوان واحداً من أهل مصر ، فحطه وعظمه وحبه وتقوره ، على نفسه ولتفه ، أو من عبه . أو شرب مصر الذى في أمهه

كان مع شعبه في معاناته بين يرانن الاستعمار ، فقد كان ضحية من ضحاياها . وكان في حاجة إلى فنه كله لا ليثير شعبه ضد الاستعمار ، ولكن ليثور مع شعبه ضد الاستعمار . ومن هنا نبغ أسلوبه الأشد تميزاً في التهكم بالاحتل .

وعن استعمال « التهكم » هنا في معناه المعروف عند البلاغيين ، وهو استعمال العبارة في ضد معناها . إلا أن التهكم عند حافظ نوعي جداً ، فقد يكون للمنى الظاهر للعبارة مستظها في موافقته للاستعمال

مدحاً خالصاً أو ممزوجاً بشيء من العتاب . وللقارئ أن يحكم على وطنية حافظ كما يشاء ، وإن كان الأتيق أن يرجح . هذا الحكم حتى يحيط بكل جوانب العصر ومواقف رجاله . أما المقال الذي بين يديك فلا يتكلم بشيء من ذلك ، وإنما هو دراسة في هي حافظ ، هو لا يتناول مواقف حافظ السياسية إلا من خلال إبداءه الفني .

ومن ناحية الإبداع الفني نقول إن قصائد حافظ التهجية لا تخلو من بعض التجمل ، لأن فيها غصناً مقطوعاً وكان الشاعر يرى أن التصريح بسوء الحالة والإقرار بالجزع عن الرد أدنى إلى الكرامة من صياح لا يجدي . ولكن الأجدد بالملاحظة هو أن ما تصرح به هذه القصائد لا يمثل حقيقة ما في نفس الشاعر ، وإنما هو أشبه بقناع وضعه على وجهه الغاضب النائر ، لتصل رسالته في أقوى صورة إلى قرائه وسامعيه ، وهؤلاء فريقان : مصريون إن خصصت ، أو عرب إن خصمت ، وإنجليز تجاه المصريين ، أو أوروبيون تجاه العرب . أما الفريق الأول فشان حافظ معه ، في معظم أحواله ، أنه يريد أن يكيه ويدميه كما عرفت ، فلا بأس بأن يرأى في إظهار ضعفه واستكانته لثير نفوته . وأما الفريق الثاني - ولا شك أنه كان مهم عارفون بالعربية يقرأون كل ما تنشره الصحف المصرية عنهم ، وآخرون يترجم لهم كل ما ينشر بالعربية - فأى شيء أنكى فيهم ، وهم يزعمون أنهم رسل للندية ، وحياة العدل ، من إظهار ظلمهم في أحسن صورة ؟ صورة العدوان على الضعيف العاجز ، اهتزازاً عما لديهم من قوة ؟ ومن هنا يأتي التهكم ، فقد مسح الشاعر لونهم للندية خلدت كأشبح درجات الضعف الخلق .

وربما كانت حادثة دنشواي هي التي قدحت الشرارة في نفس حافظ بكل ما كانت مهياة له ، ذاتياً وفنياً ، فابتدع هذا الأسلوب الذي لم يستطع واحد من معاصريه أن يجاريه فيه . فدأبته في حادثة دنشواي بداية رائعة له ، قلنا قصيدته في استقبال اللورد كرومر عند عودته من مصيفه بعد الحادثة بيضعة أشهر ، ثم قصيدته في استقبال خطفه السير غورست .

ولكي نوضح خصائص هذا الأسلوب التهنكي نأتي بمثال صغير واحد (مع ملاحظة أنه يتكلم القصيدة كلها في تنويعات شتى) لتقارنه بقطعة من قصيدة حافظ المشهورة في مظاهرة السيدات سنة ١٩١٩ (وهي قصيدة تضمنت أسلوب السحرية للعهد) :

يقول حافظ في قصيدته في استقبال السير غورست :

أقبلونا الرجاء فقد ظمنا  
بعهد المصلحين إلى الورود  
ومنوا بالوجود فقد جهلنا  
بفضل وجودكم معي الوجود  
إذا حلولى الصياح فلا قلنا  
لأن الناس في جهد جهيد  
على قدر الأذى والظلم يملو  
صباح المنصفين من المزيد

الغوى والواقع أيضاً ، ولكن وراء هذا المعنى آخر هو مناط التهكم . وهذا الأسلوب لا يتحقق - غالباً - في كلمة واحدة أو جملة واحدة ، بل يتكلم القصيدة كلها ، كما ترى العامة يترسلون أحياناً في « القافية » وكل يحاول أن يعجز صاحبه ويبالغ في مسخ صورته . وصدق الشدياق حين لاحظ عن هذه « النقاط » كما يسميها أنها تشبه بالسباب ، وأن من لم يسبق له إلف بها يجد نفسه عاجزاً عن فهم معناها . وكذلك ربما غاب عنا المعنى في قصائد حافظ التهجية لينا إلى الوقوف عند الظاهر في كل كلام يخلو من تشبيه أو استعارة . ذلك لأننا نتصحب في قراءة الشعر ذخيرة من قراءتنا السابقة ، وقلنا نستخدم معرفتنا بأساليب الدعابة ضد المصريين حين يجتمعون في محال السمر . وقد وصف حافظ هذه المحال حين رأى أسد رفاق صباه فقال

لكم لنا من مجلس طيب  
يساقه هارون أوجعطر  
يلعب باللفظ كما نظني  
ونفسه للمنى لا يظهر  
وتصدر التنكسة عموكة  
عن هيرنا في الحسن لا تصدر

وغالباً ما تعتمد الكفة على أسلوب الخورية لإضمار المعنى ، ولا يلزم ذلك في التهكم ، فإن التهكم أكثر جديّة وأقرب إلى طيبة الكلام المكتوب الذي يعتمد على إعمال الفكر ، لكنه إلى الأدب الشفوي الذي يعتمد على البديهة وسرعة الخاطر . وفي التنكسة فالحا ميل إلى العبث (وعند فرويد أنها عبث محض) في حين أن التهكم يرمى إلى هدف واقعي .

ولا يخلو التهكم عند حافظ من آثار من ذلك « التجمل » الذي قلنا إنه سمة ثابتة للشخصية العربية . وكأنه نجمل المضطر . فهو في قصائده التهجية حائق على المستمر المضطر ، ولكنه لا يجد بداً من إخماء حنقه ، لأنه لا يملك لهذا المستمر دفعا ، ولو أن الشجاعة واتته ليلس أعداء وطنه لكان - على الأرجح - صادقاً في التعبير عن شعوره ، كادماً في تصوير الواقع . فقد كان « القوم » آنذاك في أوج سلطانهم ، ومصر بين أيديهم بلد فقير ضعيف فقد الناصر والمعين . فالدولة العثمانية - صاحبة البادية الاسمية - مشغولة بمشكلاتها الداخلية ، ولمسا قد انقضت مع « القوم » على اقتسام العالم العربي ، وكنت عن مناوأة السياسة البريطانية في مصر . وإذن فليتب حافظ الأسلوب الشعبي في التسمية ليكون صادقاً في التعبير عن شعوره وص الواقع في الوقت نفسه . وليكون - فوق هذا وذلك - قلنا يعرف كيف يتصر بالكلمة حين يحمل عدوه الجبار هدفاً للسخرية

ولا بد من التنبيه هنا إلى أن المقصائد التهجية - حسب وصفنا - هي قصائد معدودة يخاطب فيها الإنجليز في مناسبات معينة . وله - غيرها - قصائد ومقطوعات كثيرة يحاجم فيها السياسة الإنجليزية في مصر هجوماً صريحاً ، وله أيضاً قصائد يمدحهم فيها

جراح في النفوس نرون نورا  
وكن قد اتعلمن على صديد  
إذا ما هاجهن أنى جديد  
هشكن سرائر القلب الجليل

فالأبيات الثلاثة الأولى قد بنيت كلها على أفعال طليعة ، تظهر للمصريين في صورة الصنف للتأني ، فهم يطلبون من أعدائهم مجرد إعطائهم شيئا من «الرجاء» ، أو التكرم عليهم بمجرد «الوجود» ، وفي البيت الثالث ينحصر الطلب في عدم مؤاخذه المصريين إذا ارتفع صياحهم من الألم . والأبيات الثلاثة التالية مؤلفة من جمل خبرية نصف كيف وصل المصريون إلى هذه الحالة . فقد استمر الأذى والظلم بلا ترح ، فصياح الصائحين لا يبعث من ألم من أدى واقع ، بل من إثمافي من أدى جديد تشد . وشبه الشاعر تكرار الإساءة بمرح متلا قبحا ، فكلمها هبجه حادث جديد تضاعفت سورة الألم .

فالوصف ، والتشبيه ، والرجاء ، كلها متعلقة بجراحة المصريين وفي مقابل ذلك لا يذكر الإنجليز إلا بضمير الخطاب في كتابة واحدة جاءت على أسلوب التهكم البلاغي المعروف (المصطنع) لذلك يمكن أن يهيم هذا القسم من القصيدة على أنه استعاطف محض . وتدللى المستمع لا يرهوى . ولكن اللبالة لقد أظهر الصنف والمطالبة بأبسط حقوق الإحسان - الوجود المقترن بالأمل - بصوران الفريقين جميعا وقد تجردا من إنسانيتهما كمثل حجرين في شدة الخلاف لفرط تطاوله . وهو معنى تردد كثيرا في شعر حافظ على اختلاف موضوعاته ، وصرح به في شعره السياسي حين قال عاطفيا الإنجليز أيضا .

لا تذكروا الأخلاق بعد جهادكم  
الصايككم ومصائبنا مبان  
حاربتم أفعالكم لمعاربوا  
أفعالنا شتائم الضمان

ثم إن هذه القصيدة نفسها تنقل بين مواقف متعددة مختلفة في الظاهر ، تتول كلها إلى الانتظام في أسلوب التهكم الذي نحن بصده ، لأنك يجب أن تتجاوز المعنى المباشر (كما نجاورناه في الأبيات السابقة) إذا أردت أن تعتبر القصيدة كلا متكاملا الأجزاء . وهذا فرض يجب ألا تستكثره على حافظ ، لا لأنه شاعر عظيم ، ظلمك لا تعدد كذلك ، بل لأنه هو ما يفعله الرجل من عامة المصريين حين يصد إلى أسلوب التهكم في حديثه . فربما رأيت بشق الحديث ليصير ضمة هنا وضمة هناك ، بينها شبه خطاب ، بعدها شبه سباب ، يليه شبه احتذار يسل غيط الخطاب ولا يسمع له حتى بالمؤاخذه .

بضول حافظ وكأنه يشمخ على السير غورست :

فتح ضماحة التاميز هنا  
كشانا سائح النيل السعيد

ولكنه في الحقيقة لا يشمخ ولا يتكبر ، بل هو يتهمك أيضا ، لأنه يقابل بين «خصاصة التاميز» ، و«سائح النيل السعيد» - والربط بينه وبين لطف طباع المصريين معنى مألوف . وإذا كان فهو يعود إلى معنى الصنف والقوة ولكن بمعنى الصورة السابقة . فقد أصبحت القوة صلعا ، وأصبح للصنف لنا ولطفا . وإذا كان التهكم في صورته السابقة قد انطوى على معنى إنساني رفيع ، وهو أن تطاول بعض البشر على بعض يعقد العريفين إنسانيتها (لا على مجرد الاستعطف كما يلوح النظرة المجل) فإنه في هذه الصورة الثانية قد انطوى على معنى إنساني ووطى معا ، وهو أن كل جماعة من البشر ينبغي أن تسلك الطريق الذي يلائمها ، فإذا كانت دماثة الأخلاق تحسب في بعض الأحيان ضعفا فإن قوة الشكينة يمكن أن تعد كبرا وعبرة . ولكل وجهة هو موليا . وقد أكد حافظ الدلالة الرمزية للنيل والتاميز بالمقابلة بين المعين «نح» و«كشانا» .

وقد يطول بنا الحديث ويتشعب لو ذهبنا لتحلل القصيدة كلها على هذا النحو . فلنكتف بهذا القدر لبيان ما تقصده بالأسلوب التهكمي ، ولنتقطع من قصيدة «مظاهرة السيدات» أبياتاً قليلة توضح الفرق بينه وبين السحرة العادية :

حرج الهولاني بحجر  
ن وحت أرباب جمجمه  
... بحرين في كنف الرقا  
ر وقد أبى شعوره  
وإذا يحيل مسجل  
والخيل مطلقه الألف  
وإذا الجنود سبورها  
قد صوت لنحورهنه  
وإذا المدافع والبنا  
فق والصرارم والأسمه  
والخيل والفرسان قد  
صوت لطلقات حروفه  
والورد والسرجان في  
فاله قبل سلاحهنه  
فسطاحن الجبلان ما  
عانه لتسب طم الأجنه  
فستطوع النوان والنه  
نون لسيس هن مسنه  
ثم انزمن مسجل  
تالصل نحر لصورهنه

فهنا سحرة من القوة تدل عليها المعاني المباشرة للأبيات ، لم يخرج الشاعر أن يحى شيئا من انفعالاته ، لأنها انفعالات مرحلة مبرأة من الألم والقهر ، بخلاف ما رأينا في القصيدة التهكمية . وإنما انصب عن الشاعر على حشد الصور في جانب «القوة» التي جاءت بكل ما لديها لتقابل تحدى «الصنف» لها . فأكثر من الأسماء

المعطوفة ، واستخدم إذا الفجائية ثلاث مرات في أوائل الأبيات ، وقابل بين عناصر شديدة التباعد : «ميشين في كتف الوقار» - «الحبل مطلقه الأجنة» ، «سيوف الخند» - «غور النساء» ، «المدافع والبادق والصوام الخ» - «الورد والريحان» . وقفة السخرية في وصف المعركة :

فقطاحن الخيشان صا  
عات تشيب ط الأجنه

والذي تبغى ملاحظته هنا أن الشاعر لم يسرف في المبالغة كما هوود الشعراء العرب أن يسرفوا حين يسلكون طريق المزل ، فلم يقل شيئاً مثل :

ولو أن برغوثاً على ظهر نحلة  
يسكر حل صي نجم ثولت

وذلك لأنه لعدم القرب من الواقع حتى لا تحول السخرية إلى عصر الميث

ارتكزت هذه الدراسة - ككل دراسة أسلوبية - على سمات مميزة للغة حافظ ، ولو أنها انحازت «الخط الشعري» بدلاً من السمات اللغوية المفضة في الأصوات والفردات والجميل . فكان طيبها ألا تناول قصائده التي طلب عليها الخط «التقليدي» الفخم ، وهي كثيرة في ديوانه ، ولا تلك التي خلصت للخط الشعبي المألوس ، وقد احتوى ديوانه على أمثلة منه ، لعل أبرزها قصيدته في

تكرم حقي ناصف (باب الإنخوابات) وقصيدته في وصف كساء له (باب الوصف) . بل إننا لم نحاول أن نتبع كل «الأنماط» في شعره . لهذه دراسة تأمل أن تقوم بها ، أو يقوم بها غيرنا ، يوماً ما ، للشعر العربي في مجموعه . لفهوم الخط - في تصورنا - يجمع بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب وعلم الأسلوب على صعيد واحد . ولكننا هنا ارتكزنا على فكرة «الخط الصخم» وحاولنا تحديد مدلولها لنكتشف عن «انحرافات» حافظ عن هذا الخط (باعتباره نمطه الأساسي) نحو الخط المألوس . ودرسنا أنواع هذه الانحرافات ووظائفها ، ولاحظنا أنها كانت عنده وسيلة للتعبير الداني والتقرب من الواقع في آن واحد ، وبهاتين الخصلتين كان حافظ رائداً من رواد «الحداثة» كما نهيها اليوم ، كما كان شاعراً صاحب أسلوب ، لا مجرد متشر إلى نمط .

أما مقاطعه الحكيم وقصائده التهكية ، فها - في تقديرنا - أدل على ارتباطه بالخط الشعبي المألوس : الأولى من حيث المضمون ، والثانية من حيث الشكل .

ولعلنا بذلك قد بدنا تفهم حافظ شيئاً من الجهد العلمي الذي يستحقه . لا لأنه شاعر مظلوم ، ولا لأنه شاعر عظيم ، فقد لا يكون هذا ولاذاك . ولكن لأن الشغف بالمقارنات في نقدنا العربي ، قديماً وحديثاً ، قد جعل النقاد يقيسونه غالباً بمقياس شرق ، ضايت عنهم سماته المميزة ، أو التفتوا إليها ليبرجوها وسقطوها فحسب ، وهي هي الممتاح الصحيح لفهم شعره ، قبل تحديته كميته في ميزان الفن ، وميزان التاريخ .

## الهوامش :

(١) أردت أنوه - على الخصوص - بحال النقاد عن حافظ إبراهيم (شعراء مصر وديانهم في الجليل ناصف) ، فهو تفهم طريق شعر الرجل ومكانته في تطور الأدب الحديث . ونحن في مقالنا هذا سننزل بهم قو القصور ، ولا نكاد نلتصق إلى تفهم ، لأن التفهم متوقف على قليل الشخصي والتأخ الفكري السائد . ولكن النقاد هم قبيد لشعر حافظ على فهم موضوعي يجمع بين مجالات التاريخ وسطويات الفن ، وهو السج للخط حديثاً ، وإن كنا قد جئناه في هذه الدراسة غالباً لرصد السمات الأسلوبية

(٢) «حياة حافظ إبراهيم» (القاهرة ١٩٥٧) . ص : ١٣٥  
وعلى الكتاب كثر من المعلومات عن حياة حافظ

(٣) للرجع منه : ص : ٢٢٥  
(٤) م ن : ص : ٢٠٧ .  
(٥) م ن : ص : ٢٠٥  
(٦) م ن : ص : ١٥١ - ١٥٢  
(٧) طاهر الطائسي : شرق وحافظ (القاهرة - كتاب نخلان مايو ١٩٦٧) ص : ١٤٩  
(٨) م ن : ص : ٢١١ - ٢١٢  
(٩) م ن : ص : ١٩٤  
(١٠) م ن : ص : ١٧٦



9

تقديم الأعمال الكبيرة والجديدة

في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب

## المعاجم والموسوعات

## كتب التراث

الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

## السلسلة العلمية للشباب

أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان  
عربية وعالمية

بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩٦٣١ / فاكس : ٥٤٠٨٠٦٥٢٠٧٥



# المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم

أحمد طاهر حسنين

الشعر بناء ، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء . والشاعر الجيد بمثابة المهندس البارع يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانيات في تشييد بنيانه وتسخير كل ما يراه مناسباً لتأسيسه وتأمين غاياته . ويظهر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية وبحكم له أو عليه هل هذا الأساس من هنا تأتي أهمية المعجم الشعري ، أو قل العناصر الأساسية التي يشكل بها الشاعر قصائده ومقطوعاته . وهذه العناصر تمثل في مجموعة الكلمات التي يستخدمها ، والنصير التي يتدعها أو يلقدها . وكذلك الرموز التي يسوحها لوظيفتها خدمة هذا الغرض الشعري أو ذاك .

هذه العناصر لغوية بالدرجة الأولى . ولذا فإن فهمها على أساس المعايير والقيم اللغوية يكون أدعى إلى استخلاص نتائج يمكن أن توصف بأنها مطمئنة ويمكن الاعتماد عليها . ولكن بالرغم من «لغوية» هذه العناصر فإنها تحتاج للكشف عما بصفة أمور غير لغوية كمنافسة التكنيك مثلاً ، وهو طريقة الشاعر لإخراج تجاربه في شكل قصائد تتحرك معاً . هذا بالإضافة إلى استخدام الإحصاء كوسيلة ضرورية لدراسة . وكلما كان هذا الإحصاء أشمل كانت النتائج أصدق وأقوم لباتاً .

وعلى أية حال فإن الاهتمام بالنص يبنى لطائف الأولى والأخير ، وهذا قد يتطلب قراءته رأسياً وأفقياً على حد سواء . أفقياً لرؤية طريقة الشاعر في ضم كلمات بعضها إلى بعض في البيت الواحد . ورأسياً لمعرفة أي أنواع الكلمات يختارها على وجه الخصوص من مخزونه اللغوي<sup>(١)</sup> . والقراءة الأفقية التي تسترشد لتحليل النصوص ومحاولة فهمها في ضوء الأطر اللغوية والأسلوبية بمعناها الدلالي الواسع إنما تؤدي بالضرورة إلى تجنب التعصبات المعية ، وهي التي جُمعت على صدر نقدنا العربي قرونًا طويلاً في القديم والحديث ، بل وضعته دائماً موضع اتهام بالعمومية والندائية والتأثرية

الدراسة هنا لتحل محل الباحث من أحد هذه العوامل أو غيرها كلها ، لأن القصد هو طرح نموذج ضروري يستقطب الحقائق كما هي ، ومن ثم يبتدئ بنا عن التعصبات والمعيّات معاً . وقد نجد تبريراً لهذا الفصل المصطنع بين الظواهر عند ريبه ولبك Wellek ، الذي يذهب إلى أن الفصل أو التثقيب أحياناً يكون مدعاة للاشم والتجميع بعد ذلك<sup>(٢)</sup> .

البث الشعري عند حافظ يبدأ من الـ «أنا»

يقول ماكجوبسون R. Jakobson إن الـ «أنا» وحدة ذات دلالة

إن التحليل الشعري للشعر يؤدي غالباً - إذا أحسن استعماله - إلى نتائج أكثر موضوعية وحيادية ، لأنه في جوهره إنما يعتمد على قيم موضوعية ملموسة ومنزهة عن كل الأهراض

هذا الهدف ، وفي ضوء كل تلك الحقائق ، رصد في هذه لقائمة لظاهرة «المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم» : أبعاده وخصائصه ، ذلك من خلال منظور لغوي حالي ، قد يغفل عمداً أن يتعرض للعوامل السببية والاجتماعية والنفسية وغيرها مما كان له تأثير في بلورة الشعر نفسه . ومع هذا فقد تأتي حقة

هامة ، إذ إنه يمكن اعتبارها Shifter أداة انتقال أو معامل تعبير . وهي دائم وباطن تحمل معنى الـ agent العامل أو الفاعل ، ومن هنا فهي تفرض على أسلوبها تركيبة معينة حيث يستلزم وجودها أن يعقبها اسم أو صفة أو اسم فاعل أو فعل مضارع ، وكل ذلك يصب على جعلها طابع الاستمرار (٣٧)

كذلك فإن قيمتها في التعبير الشعري بالدات إما تبرز من علاقتها الوجودية بمفعولها ، وذلك عكس الـ « هو » أو المذنب الذي يحدده دائما القواعد التقليدية ، وتختصره غالبا في مباح لغوي صرف ، قد يشير إلى الطبيعة صوما ، أو إلى غير العاقل على وجه الخصوص (٣٨)

أصنف إلى هنا أن بعض النقاد إما يرون أن الشعر ليس صورة ولكنه علاقة ، ومادام الأمر كذلك فإن الـ « أنا » ، أو الصير الذي يعبر بنفسه إلى الآخرين يكون له وزنه في العملية الشعرية على وجه العموم . (٣٩)

حين ينقل هذا إلى ساحة ماغن فيه : شعر وحافظ إبراهيم ، فقد نجد أكثر من تبرير معقول لتكيزه على هذه الـ « أنا » . والذي يقرأ ديوانه يدرك أن تعبيره عنها ، أو بالأصح تعبيره بها ، واضح جدا ويكاد يشيع في الديوان كله ، على نحو يجعل له قلاع دلالية ملحوظة إلى حد بعيد . ونخبة الإطالة تقتصر على رؤية هذه الظاهرة في مطالع القصائد فحسب .

هذه الـ « أنا » تفتح مقطوعتين إحداها هي كالتالي :

أنا العاشق العاني وإن كنت لا تمرى  
أعيدك من وجد كلال لي صدى (٤٠)

والثانية في الإنشائيات

أنسا في البرية لسا

ليس لي فيها أنيس (٤١)

هذا إلى جانب ظهورها في قصيدة مدح بلفظ « إلى » :

إلى دعيت إلى استغاثك فجاء

فأجبت وهم شواغل وسقامي (٤٢)

وفي قصيدة في الوصف بلفظ « كأن » :

كأن أرى في الليل نصلا مرعا

يظير بكلمات صفحته شررا (٤٣)

وأحيانا يعبر عنها حافظ بطريقة تختلف عن إيراد اللفظ نفسه ، وذلك مثل افتتاحياته :

لي كساء ، أو : سور هندي ، أو لي جك ، أو : مالي أرى (٤٤)  
أو طريقته الأخرى :

لا تلم كفى ، كم مر لي ، معني بعني وأنشيتي ، رعدا على ياني ، دعالي رفاق . (٤٥)

أصنف إلى هذا أن « حاضرا » يركز في افتتاحياته على هذه الـ « أنا » من طريق آخر هو استعمال الفعل عاصيا أو مضارعا مستندا إلى المتكلم

الـ « أنا » يعبر عنها ببناء للتكلم المستند إلى الفعل الماضي في افتتاحيات :

لحيت ، صدقت ، قصرت ، أتيت ، سألت ، رجعت ، حطمت ،  
نصبت ، أتيت ، تناميت ، عجبت ، سكنت ، سمعت ، رميت (٤٦)

وأحيانا يعبر عنها بالمضارع المستند للتكلم وذلك أمثال :

أعسك ، أحمد ، أراك ، أدنك ، أعشى ، أبكي ، أمرى (٤٧) .

هذه الـ « أنا » يعبر عنها أيضا بطريق صمي ، وهذا واضح في مطالع

- بحبك من لؤلؤ الكنانة شاعر
- حب القوي وحبي حين ألقيا
- ملكك على مذهب
- ملكم على عنان الخطب
- لسند بت محمودا (٤٨)

هذه الظاهرة ملحوظة بوضوح في الديوان كله ، وبخاصة في افتتاحيات القصائد ، وبالتحديد في الشطرة الأولى من المقطع ، حتى إنه حين كان يبدأ بشئ آخر فسرعان ما يعود فيؤكد هذه الـ « أنا » في الشطرة الثانية من البيت الأول في القصيدة وأمثلة ذلك

- أنا فيه أنه مثل الكسان
- أنا بالله فيها مسجور
- إلى أراك هل شيء من الصجر
- يا ساليبي حين بالصبيان (٤٩)

حافظ دائما هناك وكأنه يبدأ إرساله بـ « هنا حافظ » . وهذا إن لم يكن في الشطرة الأولى في مطلع القصيدة فهو حتما في الشطرة الثانية . ولزيد من الأمثلة قرا

- فهذا يوم شاعرك المهدي
- ورحمت لؤلؤ جمعته
- وأنت أتر بهم أشعاري
- كنت حينها يوم لصاب (٥٠)

السؤال الآن : ما معنى التكرار على هذه الـ « أنا » تلك الومرة في مطالع القصائد ؟ وهل مردها حاجة وحافظ ، إلى إثبات ذاته كإنسان أو كشاعر أو كمصري محتج ؟

ربما كان مشأ هذا التعبير هو شعوره بحسبته شعورا ملك عليه نفسه كوطن حر ، وكأنه لم يعد مجرد فرد بل يتحدد فيه كل المصريين . ويؤكد هذا ديوانه كله ، في شتى الأعراس التي قاها ، فجميعها إما للتاس أو عهم . وإذا كان الأمر كذلك فقد يتحدد

وسقائها نطل الرسالة مباشرة والاتصال مستمر

### التكرار والمطابقة

من أهم ما يميز المعجم الشعرى لدى «حافظ إبراهيم» صهرنا التكرار والمطابقة ، في الأولى مجده يكرر في البيت الواحد كلمة أو تركيباً أو حتى جملة بأكملها ، وفي الثانية مجده يأتي في البيت الواحد بالكلمة ومقابلها أو عكسها .<sup>(١٧)</sup>

إن التكرار في الشعر يكاد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الإثارة ، فالشاعر الذى يقصد بشعره إلى الحافل والمناسبات والجمهور يكون دائماً أحرص ما يكون على إيلاج رسالته عن طريق «تخفيف» الاستماع ما يقول ، وهكذا كان «حافظ» . وقرأ له :

ثم أشرقت في المنار عليها  
بين نور الهدى وبور الصواب  
وقوله

أنت نعم الإمام في موطن الفرأ  
ي وسم الإمام في الهروب  
وقوله .

إن صورك لأبنا قد صورا  
ساج الفخار ومطلع الأنوار  
أول تقصرك لأبنا قد تقصروا  
بين السنى محمد الفخار  
وللتكرار عند «حافظ» أكثر من طريقة ، فهو أحياناً يؤكد الفعل باستعمال المفعول المطلق المبين للزعم ، وذلك مثل .

خضع البحر إذ ركب جوارب  
به خروج القلوب يوم الحساب  
وقوله .

قلت عن نفسك قولا صادقا  
لم تشبه شائبات الكذب  
وقوله :

ولعلم فعل الرجال وكنم  
يوم الفخار كأمة الجباب

ولكنه في أساليب أخرى يورد مشتقين من أصل واحد : اسم فاعل مثلاً واسم مفعول كما في قوله :

لمعرك محروس وذاك حارس  
وأنت على ملك القلوب أمير

أساس هذه الظاهرة في ثنائية جذيرة بالملاحظة ثنائية التجانس ، لا ثنائية الصد أو الاختلاف . «أنا» لدى حافظ هي «نحن» ؛ وبذلك تتطور نبرة الإرسال من «هنا حافظ» - كما أشرنا من قبل - لتصبح «نحن ههنا» أو «هنا مصر والمصريون» . والذى يقرأ قصائده يفرك بوصف شيرع هذه الروح الجماعية ، وبصفة خاصة في تلك القصائد التى يمدوها بال «أنا» . وعلى ذلك فإن هذه ال «أنا» عند «حافظ» ليست كذلك ال «أنا» التى نلاحظها عادة في شعر الشعراء الرومانتيكيين ، لأن «أنا» هؤلاء الرومانتيكيين إنما تتميز بأنها تحالف بين الفرد والآخرين ، ومن هنا تولد الشعور بالانتماء إلى عالم آخر يتمثل في غربة الشاعر<sup>(١٨)</sup> ؛ وهذا عكس ما نلاحظه لدى «حافظ» . «أنا» عنده ترتبط بالجموعة ، ومن هنا جاءت ثنائية أنا - نحن لتتكرر ثنائية أخرى هي أنا - أنت<sup>(١٩)</sup> . إن «حافظ» ما يلبث أن يمتح قصائده بال «أنا» حتى يقهر وبسرعة إلى المحاجة بمواقرأ قوله

أهيك أم أشكو فراقك قلالا  
أهاليتى كنت السجين المصفا  
فلو كنت في عهد ابن مطرب لم يقل  
لصاحبه الأكبرى ولأنسى هذا<sup>(٢٠)</sup>

وأبضا قوله :

أحمد الله إذ سلمت لمصر  
قد رماها في قلبها من رماكا  
ويستمر في عبية المحاجة بإيراد كلمات : سواك مركز ومركزا  
شماكا ، رماكا<sup>(٢١)</sup> .  
وكذلك يقول :

أولك وأنت سبت اليوم غضى  
بـمصرتك فروق هام الأولينا  
ويستمر في إيراد : وأوتيت ، ومادانيت ، فون ، فكان حريصا ، وكن أمينا ، فحسبك ، وإنك<sup>(٢٢)</sup> .  
ومثال آخر

أهزى الظوم لو سجوا هرالى  
واهلن في ملكيتهم دلال

يقول بعد ذلك مخاطبا الملكة لثرية قتل هلاك ، كتاجك ، كهرمك ، ملأت الأرض ، وشدت وكنت ، وسيرت ، وأمطرت ، ودريت ، ناجلت ، ميت<sup>(٢٣)</sup>

وعلى حد ترتبط الثنائية الأولى بالثانية على هذا النحو

أنا - نحن - أنت - أنتم ؛ ودلالة هدا كبيرة ؛ فهو إذ يقول شعراً إنما لا يقول لنفسه وكفى ، بل يقوله للناس . وهنا يتوار أهم عناصر البيت أو الإرسال الشعرى لديه : صليح وسميع ،

وبالرغم من أن التكرار جاء تقريبا في شتى الأوزان والبحور فقد حاولت أن أثبت أن البحور المعروضة كان أوسع حيزا وأرحب نطاقا لتحمل التكرار أكثر، وقد لاحظت أن التكرار لدى «حافظ» قد ساعدت عليه محور الحذف والكامل والطويل على هذا الترتيب كثرة وقلة.

أما عن ظاهرة المطابقة فإنه قلنا نقرأ شعراً لحافظ ولا نجد فيه ذكراً  
سكناً وعكسها ، وأحياناً كان هذا يستولى عليه مبروح يقابل تقريباً  
في الشطر الثاني كل ما يكون قد أتى به في الشطر الأول ، والشكل  
الآتي قد يوفقنا على محطات التقابل وتوزيعاته في شعره ، والمطابقة هنا  
تم بين أسماء أو صفات أو صور لاسم الفاعل أو الظروف أو الأفعال  
عموماً .

تثير الكرات السوداء إلى مكان الكلمتين المتقابلتين ،  
والمتطلبات هنا مقسمة على أساس عدد الكلمات الموجودة  
بالشجرة ، وهي متسعة أو ضيقة حسب كل كلمة . وهذه فقط مجرد  
مبادئ ثلاث مسائل :<sup>(٢٤)</sup>

إن الطائفة بين الكلمات ظاهرة متعشبة تقريبا في كل دورية  
الشراء من قداماء ومحدثين ، وقد رحلت كتب ابلاغة والبعد الأدب  
بدراسها على أنها لون من ألوان البراعة اللغوية تحسن الكلام وتزيد  
إيصاحا ومزية . ولكن مع هذا لا نطرح المسألة من هذه الزاوية  
التقليدية ، وإنما أتينا إليها لولا : لأن توزيع هذه المقابلات على هذه  
النحو أو ذاك إما يحقق نوعا من التسمية symmetries تجبر  
لذلك علاقة وثيقة بالحركة الألفية في الشعر ، وإلى أي مدى يحس  
توارد الكلمات في البيت على نحو مخصوص (٢٥) . ولأننا لأن هذه  
المقابلات إما ترتبط بالأوزان والبحور المروعية . لقد لاحظت أن  
كلا من محور البسيط والسريع والخفيف على التوالي كان يسمح بإيراد  
الكلمة ومقابلها في شطرة واحدة ، ونادرا ما كان المقابل يأتي في  
الشطرة الثانية . أما محورا الطويل والكامل فكلاهما كان يسمح بإيراد  
الكلمة وعكسها في الشطرين ، ولا مرو فانطويل والكامل أكثر  
البحور حروفا وحركات ، وهذا ما يجعل فيها ممتعا لممارسة هذه  
الرياضة اللغوية . وهذه النقطة قد تفتح المجال لمناقشة أوسع حول  
صلة التزامن بين الأفكار الشعرية والأوزان وأينها أسبق

استخدام حرف الفاء:

إلغاء العاطفة لها دور بارز جدا في عملية انتقال «حافظ» من  
عمر إلى عمر ، ومن ثم فإن لها أكثر من وظيفة

من الرابطة بين مقدمة القصيدة والخلوص إلى العرص  
الأساسي ، أو هي أداة الانتقال السريعة ، وذلك كما في تهنية  
« حافظ » للإمام « محمد عبده » بمنصب الإفتاء ، فهو يبدأ بقوله .

بَلْعَتِكَ لَمْ أَنْسِبْ وَلَمْ أَنْهَزِلْ

ولا أنف بين الهوى والتدليل

ولما أصف كننا ولم أهلك منزلا

وَلَمْ أَفْعَلْ لَمْ أَفْعَلْ لَمْ أَفْعَلْ

العاء ثاني و اليت الثالث قددخلنا في الغرض الأساسي من القصيدة في ثمانية أبيات متتابعة يدلونها بقوة :

قلم يبق في قلبي صدیکای سوغیما

نحوہ بہ ذکر سیب و منزل<sup>(۲۶)</sup>

الفاء أحيانا تستقل لتقدم شيعة ما ، ودون كما هي في البيت  
الثامن من قصيدة أخرى في مدح الإمام محمد عبيد ، أيضا ، حين  
راح الشاعر يمدح مزايا الإمام حتى أصعبه إلى مكانة يقول له  
عندها -

فَكَانَ لِفَطْلِكَ ذُرّاً حَوْلَ لَيْتِنَا

الحمد ينظم والشريف لاق (١٧)

وفي أخاين أخرى كان الشاعر يستحلم هذه الفاء يستحضر بها صورة العمل والزمن معا ، وفي هذه الحالة بعدها تتكرر في أربعة

### الخطوة الثامنة

الحد

المركب

ص

إعلان

خلفات

بكار

والبرم

كرما

إماتا

المفرد

كثرا

كثرت

عوت

الامر

ماصف

### الخطوة الأولى

مفرد

أخر

فانقرا

بالأيس

طوتا

كم

الشرية

عظم

أفست

رعت

الياس

مماشم

آيات متتالية ، وذلك في مدحه للبارودي .

فلما رأوني أبصروا الموت مقبلا  
ومما أبصروا إلا لقاء مجدا  
فقال كبير القوم قد ساء فأننا  
فلما نرى حقا عصف تقلنا  
فليس لنا إلا لقاء سيئه  
والأصل السيف منا ونورنا  
فخطوا جميعا في المنام لبصروا  
شبا صارمى بهم وقد كان مضمنا<sup>(٢٧٨)</sup>

هنا عينة استحصار لفظة « ولذا فإن الشاعر يصق عملية حركية عن طريق استخدام هذه الفاء ، ويصبح العرض لا محذور عرض شريح ثابتة معصلة ، بل يصبح كعرض السبا للتلاحق وهذه للسألة تنضح أكثر من الآيات التالية في نفس القصيدة

فلما رأني مشرق الوجه مقبلا  
ولم تنى هي موعدي عشبة الرقى  
تبادت وقد أصبحها كيف فهم  
ولم تتخذ إلا الطريق المعبدا  
فلعلت من أحشائهم كيف رومت  
وأسيافهم هل صالحتهم<sup>(٢٧٩)</sup>  
فقلت أعان القوم وأخلف قد يرى  
صدورهم أن يبلغوا منك مقصدا  
فلا تتخذ عند الرواح طريقهم  
فقد يفتن البازي وإن كان أصيدا  
فقلت دعي ما تلحين فلبني  
أصاحب قلبا بين جنبتي أهدا  
فالتت لشطري ومالها الموى  
فحدثت نفسي والضمير ترددا<sup>(٢٨٠)</sup>

صور متلاحقة في حوار حي وسريع بطريقة العرض السبالي المتتابع ساعد عليها استخدام الفاء .

كذلك فإن «حافظ» كان يستخدم الفاء ليشجبه بها نحو المذهب «الأساسي» أو ينقل إلى «بيت القصيدة» ، وذلك حين يلخص في بيت واحد ما توافر على قوله بإطالة وإسهاب في آيات سابقة ، وكانت الفاء هي وسيلته إلى هذا الربط . مثال ذلك قوله في تهته بعد أحمد بعيد الخبوس .

فقام بأمر الله حتى ترعرعت  
به دوحه الإسلام والشرع مذهب<sup>(٢٨١)</sup>  
وفي شعر «حافظ» كله تأتي ظاهرة تكرار الفاء في تواتل آيات

متصلة لتتأرجح بين خمسة آيات على الأكثر ، و يتبين على الأقل<sup>(٢٨٢)</sup> .

وأيضا فقد استعملها «حافظ» ليحتج بها بعض قصائده . وهي قد ترد في أول شطرة عروض البيت الأخير من القصيدة ، وذلك مثل :<sup>(٢٨٣)</sup>

فما حل عقد المشكلات بحكمة  
سواء ولاثري على كل حول  
أو قوله

فصبرك محروس وزيك حارس  
وأنت على ملك السليوب أمير  
أو ترد في أول شطرة الضرب من البيت الأخير في القصيدة ، مثل :<sup>(٢٨٤)</sup>

..... فم ترا إلا أنت في الناس عيناه  
وقوله

..... فاطرحوا ترى وصوروا ذهبي  
بل أكثر من هذا كانت تأتي أحيانا في أول شطرتي العروض والضرب على حد سواء ، مثل :<sup>(٢٨٥)</sup>

فإن كنت قولا كريما مقالة  
فقل في سبيل النيل والشرقي أودع  
وقوله :

في عهدك فليجد المجد  
فإن السعور به قد بدا  
وإذا فات «حافظ» أحيانا أن يذكر هذه الفاء في أول كلمة في شطرة الضرب فإنه لا ينسى مطلقا أن يقولها في الجزء الأخير من شطرة الضرب في آخر القصيدة ، وذلك مثل .

..... فأنت في الجلى لها  
..... فإيا تم المعين<sup>(٢٨٦)</sup>

استحصار كانت الفاء وسيلة ضرورية للاستدراك للمعجم الشري عند «حافظ» ، وهي في الحقيقة تلمح دورا بارزا في ترابطه كوحدة «معجمية» تمهد كثيرا لتحقيق الوحدة الموضوعية في القصائد التي تشمل عليها .

#### الأسماء الذاتية والصيغ الجاهزة (الإكليبثيات)

للمعجم الشري «حافظ إبراهيم» مكنس محيط هائل من الأسماء والكنى والألقاب الذاتية التي استوحاها من التاريخ الفرعوني والعربي والإسلامي ، وأيضا من التاريخ الأوروبي . فعلى ذلك ربما يختصر الطريق ناديا للوصف للسبب وتمتداد المعجم والمآثر من مدحهم أو رقاهم على حد سواء . يتخذ «حافظ» هذه الأسماء رموزا

فأمرنا مشاطها في إطار حصارى عام ، ولاشك أن عدد استحضارها إنما يشير بعض الطاقات الإيحائية والوجدانية لدى المستمع أو القارئ .

في التاريخ المعرفى خستن - حافظ - بعض أسماء حوفو ، سيروستريس ، مينا ، رميس ، فرعون ، رع ، خرع .<sup>(٣٧)</sup>

ومن التاريخ العربى والإسلامى اقتبس كثيرا من أسماء رجاله وأعلامه ، بالإضافة إلى إيراد أسماء كثير من الأنبياء والرسل السابقين . فمن الأنبياء يذكر أسماء : محمد ، عيسى ، يوسف (ابن يعقوب) ، سليمان ، لقمان ، داود ، موسى ، إسحاق ، الذبيح إسماعيل ، إبراهيم ، نوح ، عليهم جميعا السلام .<sup>(٣٨)</sup>

ومن الخلفاء يذكر : أبا حفص (عمر) ، علي بن أبي طالب ، هارون الرشيد ، الميز لدين الله العاطس . ويذكر كذلك أسماء : ماثث والبخارى وجعفر المبرمكى .<sup>(٣٩)</sup>

ومن قواد المسلمين يذكر : عمرو بن العاص ، صلاح الدين (الأيوبي) .<sup>(٤٠)</sup>

ومن الشعراء : ابن مصل ، المتنبي ، بشار ، أبا نواس ، حسان بن ثابت ، الفرزدق ، أبا تمام ، ابن جريج ، حنيفة الهبلى ، البحتري ، للمرى ، ليبدأ .<sup>(٤١)</sup>

ومن الخطباء : قس بن ساعدة الإيادى .<sup>(٤٢)</sup>

ومن العلماء : الشافعى (من علماء القرن التاسع الهجرى ت ٨٧٢ هـ) ، ابن جنى .<sup>(٤٣)</sup>

ومن تاريخ غير العرب : إدوارد ، قبصر ، نبيون .<sup>(٤٤)</sup>

ومن الفلاسفة : بقراط ، أفلاطون ، جالينوس الحكيم .<sup>(٤٥)</sup>

ومن الملوك الأقدمين : كسرى ، ثبما (لقب ملوك حمير) .<sup>(٤٦)</sup>

كذلك فإن قصيدته «العُمرية» مليئة بأسماء أعلام كثيرة ، وهذا أمر متوقع ، وذلك مثل الفاروق ، بلال ، الصديق ، علي ، أبي سفيان ، معاوية ، خالد ، أبي حيدة بن الجراح ، ابن الوليد ، حمر ابن حجاج ، المصطفى .<sup>(٤٧)</sup>

لقد اقتصر «حافظ» على مجرد استخدام الأسماء في معظم المواضع دون أن يبين أية ملامح للاسم المستخدم ، وما للعائلة إذن من توظيف الأسماء على هذا النحو الخرق المألوف ؟ قد يقرينا المثال التالى من المسألة أكثر . إذا سألى شخص ما : مالك كرسى ؟ وقلت له : نوح من الخشب قطع على نحو مخصوص ، ومثبت على أربعة أرجل تربطها مسامير - لو قلت هذا لكنت قد ألزمت عليه ، الأصوب أن أقصر له كرسيا وأقول هذا هو الكرسى ، وهذا الأصوب هو ما فعله «حافظ» إبراهيم . فإنه لم يشأ أن يضلل جمهوره في تلوته حول الشخصيات التراثية ، بل على العكس ، استحضرها لتحصار مباشرة ، وتركها فعلا عن التعميد بقيمة أو قيم معينة ، وذلك كى تذهب النفس فيها كل متذهب .

ربما يقبل هذا على أنه نوع مقصود من الوضوح أو التوضيح ، وربما لالتلوم الشاعر عليه ، ولكننا مع هذا قد تلوم على شيء آخر هو تكلس الأسماء في بيت واحد مثل :

في شعر (شوقي) و(صبرى) عانته به

على نوابهم دج شعر (مطران)<sup>(٤٨)</sup>

أو تكلمها في عدة أبيات متتالية ، وذلك كقول

وزدتهم من كلام (البحتري) قطعاً

مثل الرماض كتبها كف لسان

سل (ألفريد) و(لامارلين) هل جريا

مع (الوليد) أو (الطائي) مبدان

وهل هما في سماء الشعر قد بلغا

شأوا (السواى) في صرغ واثقان

وذا وقد شهدنا بمالحق انما

في بيت (أحمد) لو يرفى لديمان<sup>(٤٩)</sup>

قد يتصل بهذا استخدام «حافظ» لبعض الصيغ الباهرة (الإكثيبيات) أو المسكوكات التفيدية ، أحيانا بألفاظها وأخرى باستيعاب معانيها ووضعها في كلمات من صنفه . ومصادره في هذا تتدرج من معاني الآيات القرآنية إلى الشعر العربى القديم أو الحديث أو العامية المصرية . والأمثلة على ذلك كثيرة ، نجزى منها أقواله .

أقرصوا الله يضاهب أجركم ، والله بالنصر المين كليل . أجمعوا نهرهم حشاه ، اذكرنى ولا تنسى غدا ، قربوا الصلاة وهم سكارى .<sup>(٥٠)</sup>

وقد أخذ من المتنبي قوله :

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منهدا

وقوله :

وكم ذا بحمر من المضحكات

كما أخذ من أبي تمام :

صعبت وراعى الخرج صرى خلقها

لتعلمت من حسن خلق الماه

وقوله :

بين الشك والريب

وأخذ من حسان بن ثابت :

يحشون في خلق الحليد

ومن «إسماعيل صبرى» اقتبس «حافظ» بيتا كاملا عثم به

يحدى نصائده :

لك مصر ملهىها وحاضرها معا

ولك العهد الناعم الخلق<sup>(٥١)</sup>



الواجهة الأخرى إن مسح كل هذا في شعوره رجع - في بعض - من قدرته الشعرية ، لأن كل هذه التعبيرات والاقتضات قد تم التعبير عنها في ساطعة وسهولة ويسر . جعلت عنها كـ من - ت حاصه وحده . من ثم يكون شعره من السهل الممتنع

#### قواسم الدلالة مع الغرض

المذائح والتهاني . الأهاجي . الإحوايات . الوصف . الخبر . العزل . الاجتماعات . السياسات . الشكوى . امرى

هذه هي الأغراض الشعرية العشرة حسب ورودها في ديوان «حافظ إبراهيم»<sup>(١٢٧)</sup> ونظر لأن حفظ هذه الأغراض يسر واحد من ناحية الكم فقد حاولت إحصاء عدد الأبيات الشعرية التي قاطها حافظ في كل غرض . وهذا قد استوجب بدوره إعادة تصنيفها كثرة وقلة على النحو التالي :

| الغرض الشعري     | عدد الأبيات الشعرية | عدد القصائد والمقطوعات |
|------------------|---------------------|------------------------|
| المذائح والتهاني | ١٥٤٦                | ٦٧                     |
| الرائي           | ١٣٧٨                | ٥١                     |
| السياسات         | ١١٤١                | ٣٨                     |
| الاجتماعات       | ٨٠٢                 | ٣٢                     |
| الإحوايات        | ٣٨٥                 | ٢٨                     |
| الوصف            | ٣٥٤                 | ١٧                     |
| الشكوى           | ١٢٤                 | ١٣                     |
| الخبريات         | ٥٩                  | ٩                      |
| العزل            | ٢٩                  | ١٠                     |
| الأهاجي          | ٢٤                  | ١٠                     |

المجموع ٥٨٤٢ بيت شعري ٢٩١ قصيدة ومقطوعة

ربما كان في هذه الإحصائية رد على الفكرة الثالثة التي كان سيها قول «حافظ» نفسه

إذا تصفحت ديواني لتستقرأني

وجعلت شعر «الرائي» نصف ديواني<sup>(١٢٨)</sup>

في ضوء المعجم الشعري فإن الطرة المنتشرة للأشور ربما ترجح أن تحصر هذه الأغراض أو على الأقل أن يدمج بعضها في بعض ، إذ قد يقال إن المذائح والرائي وجهان لشيء واحد هو المدح : هذا مدح صريح وذلك مدح سري . وقد يلحق العزل بالمدح بطريق عام ، لأن كليهما إثبات مرأيا وتقرير محاسن . وري تؤثر هذه نظرة على شأنه تقييم القدرات على الأقل فتجلبها لها مشبه هناك أو قد يصدر حكمه على هذا الأساس . بل أكثر من هذا قد يصار إلى الأهاجي مرتبط بالأغراض السابقة عن طريق المقابلة والصداد . وأن للسؤال على هذا لا يعدو أن تكون إثبات أو نفي

وكذلك قد يظن أن الاجتماعات ومسببات أمور يشترك . وقد تبرز على الشعر نوعا من التداخل . أو على الأقل قد تسمح

هذا إلى جانب بعض الصيغ التراثية . أو ما يمكن أن يطلق عليه Formulas : أمثال : أظفار النية . يوم الوغى . أيدى الليل . سبل النجاة . صحف الأبرار . هام المشهب . ظم الوسمي . وغير ذلك كثير جدا في ديوانه . ومع ذلك ضحى تتفق مع مبدأ القاصي المرحاني «احفظ على نفسي ولاأرى لغيري بيتا الحكيم على شاعر بأسرقة»<sup>(١٢٩)</sup>

وسواء كانت هذه الاقتضات بقصد أو دونه فإنها تدل على أن «حافظاً» تمثل التراث الشعري القديم وحضنه حتى إنه أصبح بعضا منه : لأن هذه الاستخدامات نجى متسكة في أبياته ولانتشر لها بوا عن النغمة السائدة في القصيدة التي تحتويها

ولم يبق به الأمر عند استلزام التراث القديم ، بل إنه أيضا استوحى الكثير من لغة الناس العادية ، وبعضها يمكن خبرة الأجداد أو تعصبات الحاضر بكل مشقاته ومتاعبه . وقرأ له :<sup>(١٣٠)</sup>

يدعو إلهك أن يكثر بيننا

أمثال سلمى في الزمان الحاضر

ما الفرق بين هذا وبين ما نقوله نحن حتى الآن بالعامية «يدعى ربنا يكثر من أمثالك»

ويقول حافظ أيضا

ونعلم أن الطبع لازال غاليا

سواء جهول القوم والمصمم

ومارال تردد كل يوم . والطبع غلاب . أو «الطبع يظلب» أو «الصبح يذب النطع» .

وأنقرأ له كذلك

وصلت إليك بالهار

تسرن الكلام كأنه

ساس يميزان السجائر

وأنت لحمد الله مارلت قادرا

عز الطلب

هي جيت قل لي كيف أصغر

فرحمة الله على والد

لما في الحياة أمر يسير

استغفر الله العظيم

أنا بالله مهيا مستجير

وعبر ذلك كثير في ديوانه . لأنقول إنه هذا نزل إلى العامية ، ولو كان الأمر كذلك لكنا سنون من شاعريته . إنه على العكس ، صعد بالعامية إلى ساحة الشعر التقليدي الذي تحكه تقاليد صارمة في مقاطعه وورده وعروضه وقائمه . التزامات كثيرة على الشاعر أن يأخذ بعينه . فإذا اقتبس زاده ذلك التزاما آخر فوق الالتزامات

يوجد قاسم مشترك أعظم ، يجمع كل هذه الأعراض ومحصرها في  
غرضين بدلا من خمسة أعراض

ولكن بشيء من التريث والإيمان نستطيع أن نشيخ طيش كل  
هذه الاحتمالات ، ودليقتنا هو المعجم الشعري لدى «حافظ  
إبراهيم» . فالشاعر في كل غرض من هذه الأغراض يكاد يتميز تميزا  
متدرجا بوضوح . فهو في المدح خير في الغزل غيره في الرثاء ، وهو  
في الاجتماعات غيره في السياسات وهكذا .

قد يكون التكنيك متشابها ، وقد يبدو الجو الشعري العام  
متائلا ، ولكن «الحنوء» يتميز نوعه وتختلف مقاديره . فالمعجم  
الشعري لدى «حافظ» يختلف من غرض إلى غرض بطريقة  
جوهريّة ، تكشف عن لراء خطيبته اللغوية إلى مدى بعيد . والذي  
نلاحظ وبدل عليه هنا هو ترسل الدلالات مع كل غرض على  
حدة .

من حسن لفظ أن «حافظ» مدح ورثي أسياننا نص  
الأشخاص ، وهذا يجعل فرصة المقارنة تسهل لنا وللقارىء .

«حافظ» مدح الإمام محمد عبده ورثاه بعد وفاته ، فلم يحزن  
الرثاء مجرد ترويد لما كان قد قاله عنه حين مدحه ، بل إنه أبرز لصورته  
الرسطة بلامح جديدة تليق بحالته التي آل إليها : **حالة الموت** وهي  
حالة المهابة والجلالة والحنوء .

في المدح يقول «حافظ» عن الإمام محمد عبده **مطلع أبي**  
حنس (عمر) ، وعمل بن أبي طالب رضي الله عنهما ، وأنه منقذ  
الامة من الخطوب وهو جالب السعد لما لا يملكه غيره . وهو **مطلع**  
هو القرآن الكريم ، يحو به الصلوات ، ويثبت به الهداية ، وهو  
أيضا حلل المشكلات

الإمام في نظر حافظ نور ، نور من الله يهدي به ضلال العباد ،  
وهو كالناروق عمر ، يفرق الله به بين الحق والباطل . لفظه نور ،  
وبينه منتج لكل طالب معرفة ، تشد الرحال إليه كما تشد ليت الله  
أرحال<sup>(٥٥)</sup> .

وفي مناسبة أخرى يخلع عليه أجمل الللال وأكمل الخصال ،  
فهو غير ترمف على جباهه الطيور، وهو إمام الهدى ، كالشمس ، كثر  
الأيادي ، حاضر الصبح ، منصف ، كثر الأحادي ، غالب  
الحق ، منصف ، موافقه في البر والإحسان نجل من الحصر .

وهو جمال الدين الأعنان في إشراقة وجهه ووضاءة محبت ، وهو  
أنصف بن قيس العيسى في حلمه وعبرته للحق ، وهو يوسف في  
حكته وعلمه . وباختصار فهو الإنسان الكامل الذي لو تناول كمر  
أحد للرجلين لصيرته إيمانا بعبده به .<sup>(٥٦)</sup>

نفرد كل هذا من صحاح الإمام في المدح بما قاله حافظ في  
رثائه : القبر كمرعات في الخشوع له والمية منه ، دفته في الصحراء  
تطاول عليه ، إذ كيف جرؤا على هذا . ما كان أجدر بحبته أن يواربها  
صريح في المسجد الحرام مكة أو في بيت المقدس ، ههناك مكانه

الحقيق . الذين بعده قد أضحى ولا حارس له . والإمام المقيد كان  
عالم الشرق ولا علماء بعده . والعيون التي تبحث عن سواء يفصلن  
العمى . كان جلتا في الحق لا يلبس ، ولم يصعب من شوكة ترهات  
المطلسين والناقين ، ولا ريب فقد كان بين الجميع الكوكب  
الوصاء ، بل كان المعركة بين بكرات . فرق بين النور والظلمات  
بصيره للقرآن الكريم ، ووفق بين الدين والعلم والحجبا ، ورد على  
المستشرقين والطاعنين في الدين الإسلامي .

وعلى حين كان بلذ للجميع المسبات والنوم كان بلذ للإمام اليقظة  
على الدوام . كان صيفا تحطم ، ومنبرا تعطل ، وروصا ذوى ،  
وتبرسا انطعا . سجدت له الكواكب ، وتبادلت الشهب العراء فيه  
لأنه كان أسطعها وأقواما صياء

حرمت عليه كل شعوب العالم الإسلامي ، لاق مصر وحدها بل  
في الهند والصين والشام والعرس وتونس . ولاخرو فقد كان سرح  
الدياجي ، وهادم الشيات . كان الفقيد الإمام ملادا لمحتاج ،  
وقيا على الأراميل ، ومغنيا للمعتمد ، وإماما للهداة . لاداعي لإقامة  
تمثال له خشية أن يولي الناس وجوههم إليه في الصلاة .

لقد سقط إمام الشورى والإفتاء والخيرت واصدقات ، ومثله  
في عين شمس قد أصبح غفرا بعد أن كان مثابة أرزاق ، ومهبط  
حكمة ، ومطلع أنوار ، وكثر عظات .<sup>(٥٧)</sup>

الطريقة المستخدمة في مدح الإمام ونهنته بحسب الإقتد تناسب  
الإنسان الحلى محن ، فلامدح هنا مقدمة .

بلمحظك لم أنسب ولم أنفزل  
ولا أنف بن الهوى والتذلل  
ولا أنصف كئسا ولم أنلك منزلا  
ولم أنفصل فطروا ولم أنسبل

مقدمة تقليدية الطابع ولكنها تشيع السرور والبهجة بجوها العام ،  
هبرغم إصرار الشاعر على عدم الإقدام على كل هذه الأنشطة فإن  
كلمات : أنسب ، أنفزل ، الهوى ، الكأس ، تشيع جوا يرمى عنه  
المستمع ويخلق ألفة بينه وبين الشاعر . ويدلف الشاعر في البيت الثالث  
لمدح الإمام قائلا

لم يبق في قلبي مدحك موصفا  
نحول به ذكرى حبيب ومنزل

هذا على حين تبدأ نصيدة الرثاء منذ البداية بهدف الشاعر  
الحزن المؤدى إلى الاستسلام والعجز واليأس ، فلا أمل في شيء بعد  
رحيل الإمام بل قل على الدنيا الماء  
سلام على الإسلام بعد «محمد»

سلام على أسيامه السهرات  
على الدين والدنيا على العلم والحجبا  
على البر والتقوى على الحسبات

رجل كل هنا برحيله وكأنه رجل دمية واحدة ، رجبل كل هذه الأمور رجبل مترامن وقد ساعد على ذلك حذف أداة الربط ، وقد تكون هنا « الوو » بعد كلمت الدنيا والحلجا والتقوى : تلاحق سريع يزاسل مع عظم المكارنة

أُصِفَ بِلِ هَذَا أَنَّ مَا يَشْغُلُ بَالِ الشَّاعِرِ هُنَا هُوَ الْمَوْتُ وَالْقَبْرِ  
وَالدَّفْنِ وَارْفَاتٍ ، وَقَدْ وَفَّى الشَّاعِرُ الْمَوْضُوعَ حَقَّهُ إِذْ مَجَّدَ أَنَّ كُلَّ عَدُوٍّ  
يَزْدَدُ فِي الْأَيَّامِ الْعَالِيَةِ الْأُولَى مِنْ تَصِيدَةِ الرِّثَاءِ

ومرق آخر ، نلاحظ في الملاح أن الشاعر بدأ يخاطب مملوكة  
بطريقة مباشرة وقد وجه إليه الخطاب أكثر من مرة : هَلْ تَكُنْ ،  
مَدِيحُكَ ، رَأَيْتُكَ ، يَهْدِيكَ ، تَدَارِكُنَا ، طَلَعْتَ ، وَكُنْتَ ،  
مَرَدْتُ ، مَحُوتٌ ، أَلَيْتُ ، مِنْكَ ، سَوَاكَ

صحیح ہے اُجھانا تکلم ، عتہ ، بدلا من اُن یتکلم ، اِلَیہ ، ولکن  
 هذا کان بقدر محدود جدا حین اُشار اِلَیہ بصیغۃ التغائب فی کلتی  
 بردتہ ، منابہ ، ومع ذلك فابہ سرعان ما عاد اِلی مخاطبتہ من  
 جدید : صوّت ، لفظک ، منک ، وصعک ، فتک . اُما فی الرّاء  
 فابہ ، واختام حدیث ، عتہ ، وما بینہا حدیث ، اِلَیہ .

كذلك قد نلاحظ أن الخصال الموصوف بها في المذبح كانت وقفا على المذبح ، أما في الرثاء فاشككة عامة ولهذا راح الشاعر يبط موت الفقيد بالحال المتدهور الذي آل إليه المسلمون بعده .  
وتدخل قصيدة الرثاء كلمات تناسب الموقف مثل الموت ، القبر ، موحش ، فلاة ، رفات ، الراح صفراء ، العمى ، ليلة ، إلى جانب استعمال أفعال متناهية Finite verbs بذلك مثل  
فنى ، بئس ، سودوا ، رحبت ، وقرأ قوله :

فبأسنة صرت بأهواء نعمة  
لأنت علينا أنشام السموات  
حطمت لنا سيفا وحطت منبرا  
وألويت روضا ناصر الزهيرات  
وأطمانت أبراسا وأشعلت أنفاسا  
على جمرات الحزن عنطويات  
عدا الفعل وأشعلته لجد أن كل الأفعال من نوع الأفعال انتائية  
Finite verbs وهي أفعال تتراسل دلالاتها مع موقف الموت  
وإرجل (٥٨) ويستمر حاضرا إلى أن يقول :

في الهند مخزون وفي الصين جازع  
 وفي مصر بساط دائم الحشرات  
 وفي الشام ملجوع وفي القدس نادب  
 وفي تونس ماشيت من زفرات (١٤٩)

كأنه رصد لكل وكالات الأنباء والصحف العالمية ، يلخص كل ما فيها من «مأشآت» مودة ، للعالم كله من أقصاه إلى أقصاه بنسب الإمام ويتحجب لفرقه .

قد يرتبط بها كله ان تشير إلى أن «حافظا» كان يختار للشعبية  
سبعا التي صرحت بها وشاعت بها ، وعلى ذلك فإنه كان يقع على

للحافى الفرية التي تدل على نشاط المفعول أو المثير ، فيصوغ  
مها شعرا بطريقة قهرية مباشرة ، وتقتنع بها بعض نماذج من  
برائته -

الشخ سليم البشرى كان متبحرا في علوم الحديث ، ومن هذا  
ينعكس ذلك في رثاء «ساحط» له :

أبدرى للمسلمون عن أصبوا  
 ولد واروا (سلما) في التراب  
 هو ركن الحديث وأبى لطلب  
 لطلاب الحقيقة والصواب  
 (موطأ مالك) عَزَّ (البخاري)

ودفع الله تعزبه (الكتاب)  
 ففى الشيخ الحديث وهو يجل  
 على طلابه فصل الخطاب<sup>(١)</sup>  
 «محمد فريد» زعيم وطنى وقائد مجرى ، يسجل له «حافظ» هذه  
 الصورة فى وثاله :

فلقد ولي (فرید) وانطوى  
 ركن (مصر) ولماها والسند  
 بن مصر لاني عن قصدها  
 رشم ما علق وإن طال الأمد  
 جئت هنا أحمل البشري إلى  
 نول البانين في هذا البلد  
 فمروم ولما وم في غيطه

قد يُلَوِّثُ الْحَبَّ وَالشَّعْبَ حَصْدٌ (١١)  
 وفي هذه الفصيحة يذكر اسم «مصر» خمس مرات و«النيل»  
 أربع مرات، كما يذكر كلمات: «الشعب» و«الأمة» و«البدن»  
 وكلها تنزل مع صفة الوطنية التي تحملها الشخصية التي يرثيها  
 حافظ.

كذلك تتراسل المفردات مع الغرض الشعري في رثاء عبد الحليم  
المصري ، ولأنه كان شاعرا معروفا بين معرّفات «حامد» في رثائه  
تلقى لتشمّل : فني الشعر ، نسجت ، الأشعار ، القوافي ، شاعر ،  
كرم المحاضر (المحالي) ، قريصك ، ديوانك (٦٦)

وي رثاه همدسليان أبانقة، أحد اصغاه، يرسم وحافظ،  
صورة خلقية له ويكاد يحسم بعضا من تصرفاته وخصاله التي مارال  
بذكرها له :

نقرأ في حديثه كل الذي  
في مصدح من نفسه بغير  
قد كان متعلما لأمواله  
وكان ماضيا عن بغير  
أولئك أن يفسدوه جوده  
ومن صنوف الخرد ما يفسد

إلى أن يقول

كما على عهد الصبا سبعة

بمستطاب اللهو مستأنس

(البابل) صفوة فتباننا

(واين المولى) الكاتب الأشهر

(وصادق) خير بهي (سيد)

(ويوم) إذ عوده أنصر

وكان (عبد الله) أنما لنا

وأنس (عبد الله) لا يكر

لم كرم لم يشب صفوه

رجس ولم يشبهه مستنير

فكم لنا من مجلس طيب

يشغله (هارون) أو (جعفر)

لعب باللفظ كما نغنى

ونصير للمنى لا يظهر

ونرسل النكسة محبوبة

عن غيرنا في الحسن لا تصفو<sup>١٧٢</sup>

لا يخرج هذا الكلام عما يفعله أي منا من صديق رجل ، ولكنا نشعر بها أنها تعبيرات آلية لا تصوير ولا حيوية فيها ، أو قل إنها لغة عادية ، والشعر ليس اللغة العادية<sup>١٧٣</sup> كما يقول تودوروف Todorov

«إن أكبر دليل على فشل التجربة الأدبية هو قربها للترجمة بأكملها إلى لغة غير أدبية ، فالأدب يوجد بقدر ما يصبح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله ، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن هناك مبرر لوجوده ، ذلك لأنه كلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية معالمرص في الشعر لا يتوجه إلى دلالة الكلمات ومعانيها فقط بالمعكس يتوجه إلى الصور والرموز<sup>١٧٤</sup> . وبالمنااسبة فإن الصور والرموز هنا تحتاج للدراسة مستقلة .

وإذا تركنا هذه القضية جانباً واستطردنا لا نحس بحدوده في عرض أسر كالغزل وجدنا أن نمرة المفردات تتميز لتتواصل مع الغرض ، ولا أدل على ذلك من هذه الكلمات والعبارات التي استعملها «حافظ» في العزل

اللمح سيب يقتل ، العاشق القلى ، الوحد ، السهد ، الصبر ، السرى ، خليل ، الليل ، الأحاديث والذكر ، الأحاديث كالخمر ، جعه ، السهر ، المصب ، يمشق القفرا ، ظلى الحسى . عدا صديكا ، وق الموى ، الخال ، غرتك المراءى<sup>١٧٥</sup> ، سهم الحمود ، نار الخلود ، كاندته ، هم ويأس وأنسى ، حاصر اللوحة ، موصول الأنس<sup>١٧٦</sup> .

وق الإخوانيات، وهي لشعار نظمها في الذكرى والتشوق للأصدقاء، وتصور حول الثبات والاستمطاف ، المواساة على استقالة لحد الأصدقاء ، كلمة شكر ، تكريم ، اعتذار ، دعوات ، استئذان ، في وداع صديق . في كل هذا يختار «حافظ» الكلمات والعبارات التي تناسب كل موقف .

في الذكرى والتشوق مثلاً يختار كلمات مثل : شوق قديم ، ذكرى ، أيام ، قيان ، الخلاء ، التصاني ، مجلس أنس .

للليل ، كتوس الراح حتى للمجر ، (غزل بالذكر) ، حديث الغلام ألد من الخمر نفسها ، سلام على تلك الأيام ، حين إلى للأصلى .

ويتمنى الشاعر هنا لو أن له حظاً كحظ سليمان بن داود في تسخير الرياح والجلب لتحملاته إلى اللغز والمنازل التي يود رؤاها .<sup>١٧٧</sup>

وق الدعابة يتسلم رسالة فإذا بها دواب السكر ، ويتناول الصعرات الحلقية لصاحبه فيرسه ذماً وهجوا قائلاً إنه بالرغم من أن الله قد خلقه على هيئة الكركدن أو الثور فإنه ذو حافر وحمل رأسه قرن واحد مثل الأحمري (حمار الوحش) والمجيب أن لسانه لم يقطع .

يلج به بخله أنه لو كان بإمكانه أن يعيش ولا يتألم من شدة الجوع لكان لاختار لنفسه أن يستمدخل الطعام ويخرجه ولحذر نفسه من الإزعاج<sup>١٧٨</sup> .

وق الحباب أفاظ توحى به ضللا

الرم استحال ، الكرى ، السهر ، المصاح ، الحصى ، النجوم ، قليل ، القمر ، المقاطعة ، الصبر ، الخوف ، الإزعاج ، النسيان . وفي النهاية يقول :

إلى فنانك فلا تقطع مواصلي

هي جنيت فقل لي كيف أهنا

منتهى الصعب والاستمطاف وإصرار على إنهاء القطيعة بأي شكل وبأي ثمن .<sup>١٧٩</sup>

وق الروداع يكرر لفظة (سيرا) ثلاث مرات في ثلاثة أبيات متتالية ، ثم يصف البلاد التي سيرحل إليها صديقه . يعطيها مصانع هيا وطنية ، يقول لها : خيرا العرب وأبناءه أننا نحن الرجال الألى .. ، ويذكرها بأنها نبت مصر الطيب فلا يجب أن ينسبها هذه الحقيقة طوال الرحلة .<sup>١٨٠</sup>

كذلك تتوخى في الإخوانيات أن تأتي اللغة أحيانا كلمة الحديث إلا القليل . ونعرج هنا تلك الدعابة التي كتب بها «حافظ» إلى صديقه الأستاذ حامد سري

أعاصيد كيف تنافى وبسى

وبينك يا أنسى صلة الجوار

ميا شكوى من الجوع وحلويت الشاعر من الطعام واللباس فلا «جرمة» له ولا شيء عنده يستد به رفق صيوفه الأكرمين ، ولهذا مبر طلب مائدة على من شبخار

نقطتها من الخطوى مصوف

و من حمل قد تشبهل بالهيار

ولا فإنه يتوعد ويحذر صاحبه :

لبي شاعر يحنى لبي

وصوف أوبك عاقبة احتقاري<sup>(٧٠)</sup>

أما في الوصف فقد تناول «حافظ» عدة جوانب نرى أن ميد ترتيبها تحت العناوين الرئيسية التالية .

كوارث : زلزال مدينا ، وصف حريق ، خنجر ماكبث .

بعض أنشطة : رحلته إلى إيطاليا ، وصف مطرب يهودي ، البورصة . وصف بعض العلماء : نادي الألعاب الرياضية ، خزان أسوان وسائل مادية ومعنوية : الشمس ، الحفاكي ، الكساء ، الشعر ، الليل ، الدمع

وبمثل فإن لفردات التي استعملها هنا تأتي لتعصب الغرض ، وحل سبيل المثال وصفه لنادي الألعاب الرياضية بالجزيرة :

النادي جنة من جنات الربيع هي والمثلد سواء في مستوى واحد . جمال الطبيعة قد تجل على العرش في الأفق . هناك في نادي الجزيرة دواء كل حزين وحليل وملول . وهناك المكان الذي يمتد قرعة الأدهاء . والنادي أيضا مراد الطلاب الذين أنهكتهم الدراسة ، بوسمهم أن يحددوا نشاطهم . وأرض الجزيرة صوما فيها شقاء للرضى والخبين على سواء ، وفيها السلوة للعرباء وفيها جذاو كل العقول من فلاسفة ومفكرين . وفي البحر القناطر اعتاد الشاعر أن يذهب إلى نادي الجزيرة فإذا النادي زاهر والنعم لضم .

كل هذا قد جند روحه وأحياني نفسه ذكرى للشيب / بل عاد قلبه إلى الخفوق بعد أن كان ارعوى بالشيب . ومن أجل هذا أراح يمي على هؤلاء الذين يرضون بديلا عن نادي الجزيرة ذهابهم إلى محل جرويل أو بار اللوا .

وهو بعد هذا يروح يمتد أنشطة هذا النادي قائلا إن لياليه يطرب فيها الحديث والكثوس والطلا ، كل أنواع اللهو هناك : مشجيات ، مطربات ، مضحكات تمل ... إلى آخره .

أما كن ومناظر يجب أن تستراد حيث لا يمل الجلوس ولا يني الحديث إن لم تذهب إليه فليست من مصر . الملعب حافل بمجى الرياضة ، لكل فريق به نعمة تناسب الأعمار ، ويكاد الشاعر يفتن بالنادي لدرجة أنه استعاض عن نظره من مكان للهو إلى مكان للجد

ولتب هو الخد لو أننا

نظروا إليه بعين طهي

وهو يقول إن نظير هذا النادي قد رآه في غير مصر وفي بلاد اليونان ، ويمتد الألعاب من صراع وحلو بعيد المدى ووثب وملاكمة .<sup>(٧١)</sup>

مخالفات لغوية

قد لا نستطيع المكاك من ريقة للملاحظة التقليدية التي تفرض علينا أن نقول كلمة من بعض المخالفات اللغوية التي وقع فيها «حافظ» . هذا برغم إيماننا بحرية الشاعر - أي شاعر - في استخدام اللغة بالطريقة التي يراها مناسبة لإبراز العناصر الخيالية في تجربته

الشعرية «حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأنيث من يتعرض لها»<sup>(٧٢)</sup>

في صوء للقائيس اللغوية الخالصة من قواميس وقواعد صرفية وبحرية نستطيع أن تبين عددا من هذه المخالفات ، فمن ذلك .

- عدم الدقة في استعمال بعض الكلمات وذلك كاستعمال كلمة «صحيح» بدل «صالح» أي صالح في غايته كما تسجع اسماة ، وكقوله عن ملك اليابان «إذ عارسته» واستعمال الفعل هنا غير دقيق لأن الممارسة تكون للأشياء لا للأشخاص . وكذلك كاستعمال كلمة «قلو» بمعنى «ملو» وهذا خطأ شائع لأن دوى بالتصحيح غير مستعمل ، وأيضا استعمال «تجهروا» بمعنى «تجسروا» خطأ شائع أيضا والتصواب تجسروا ، وكذلك «انتش» بمعنى «نشا» خطأ هي الأخرى . وكاستعمال كلمة «شيق» ليعني «شائق» خطأ أيضا لأن اللبني هو المشتاق ولم يكن هذا مرادا في البيت الذي يشتمل على هذه الكلمة ، وكذلك استجاره لكلمة «الأخين» بدل لفظة «المؤخذ» .<sup>(٧٣)</sup>

- بعض أخطاء نحوية وصرفية : الأخطاء النحوية قليلة جدا إذا ما قست بالمخالفات الأخرى ، وقد تأخذ مثلا لها قوله : «دعبه بجي» حيث أتى بحواب الأمر غير محزوم وهو خطأ . أما عن المخالفات الصرفية فكاستعمال بعض الجموع مثل جمع «الفتاح» بدل «الفاخون» ، وأيضا «نوايا» بدل «نيات» مع أن هذه الأخيرة هي الأصح ، وجميع «السر» بدل «سور»<sup>(٧٤)</sup>

- استعمال كلمات غريبة وذلك كاستعماله لفظ «أظفود» بدل «ظفر» ، «مستمر» لمفاز الطائر ، و«مظفر» بمعنى «المنشر الظالم» و«للحنى» بمعنى «إظلام» و«الفيلس» لنوع من المشي فيه جد .<sup>(٧٥)</sup>

- إدخال كلمات غير عربية في شعره وذلك أمثال : مكهرب ، تخطت ، كنتيل .<sup>(٧٦)</sup>

حول المخالفات المطالع

تبدأ المطالع بفعل ماض أو مضارع أو أمر أو بمنادي أو استعمال أو جاز وجرور أو ببعض حروف المعطف أو النفي أو الشرط أو الظروف أو غير ذلك من أدوات ، وقد حاولت هنا إحصاء ذلك كما ورد في ديوان «حافظ» محاولا الكشف عن دلالة كل هذا كما أمكن ذلك

مطالع تبدأ بفعل ماض : وعددها ٧٩ مطلقا ، والفعل الماضي هنا مبي للعلوم هذا مطلقين يبدآن بفعل ماض مبي للمجهول وهي كلمة بمعنى عدم ، وقد بدأ به «حافظ» ولقاءه للمصور له السلطان حسين كامل ، وللفعل الآخر ملككت وبه يبدأ قصيدة في الإخوانيات في الذكرى والتشوق إلى صديق له بالحننا . هذا بالإضافة إلى وجود اسم فعل واحد هو حسب بمعنى كفى وهو الذي يبدأ به قصيدته الرائعة في عمر بن الخطاب والتي استلها بقوله :

حسب القوال وحسب حين ألقيا

ففي إلى صاحبه الفاروق أهديا<sup>(٧٧)</sup>



أما بقية الأفعال الماضية التي بدأ بها قصائده ومقطوعاته فهي

ألبسك - خفت - تنأيت - لحت - ملككم - عجب -  
حطمت - حياكم - قصيت - مكتمرميت - سكن - أدت -  
لعت - بدأ - رجعت - مرت - تعمدت - سمعا - وقف -  
لحت - قصرت - رثاك - شجنتا - شكرت - ولى - طال -  
قالت - أطل - نثروا - رثاك - معاك - أثبت - أوشك - أجاد -  
هجمت - نما - مرصنا - صدقت - غاب - سكن - وحطوا -  
أكثرتم - سم - عطلت - عجبت - بلعتك - قالوا - أصحى -  
صمت - جل - حار - وسع - أحييت - أثرت - أدتلك - بنيت -  
سجيت - أنى - حار - حيا - عجبت - لاح - أنكر - سألته -  
خرج - مصر - دعا - مضيت - شوقنا - زراى - رحم -  
عمدونا - حبس - ولت - سحر

هذه الأفعال نجىء مستندة إلى كل الضمائر تقريبا للعائب والمخاطب والمتكلم عدا هما للمذكر والمؤنث وأنثى

مطالع تبدأ بفعل مضارع وعددها ١١ مطالعا كل أفعالا المضارعة مبنية للمعلوم وهي : أعزى - أعزق - أعى - أعشى - أبكى - أحمد - أنصر - بى - أعزى - أرى - برى .

كما نرى تسعة منها مبنية واثنان فقط منصبتان <sup>نفسه</sup> أحمد ، أما من ناحية الإسناد فنرى أن الفعلين بى وبرى إنما هما للمفرد المذكر العائب ، على حين نجىء بقية الأفعال الأخرى ومبنيها ٩ من ١١ مبنية للمفرد للتكلم <sup>نفسه</sup> ورجعا يؤكد هذه الفكرة ما سبق أن مرصناه من القيمة الدلالية لكلمة <sup>نفسه</sup> التي سيطرت على معظم شعر حافظ .

مطالع تبدأ بفعل أمر وعددها ١٧ مطالعا ، أفعالا هي : بكرا - قل - صوبوا - أشرقى - ارحمونا - ردا - ردوا - قل - سائلوا - سيرا - حولوا - طوفوا - طف - قل - نثاني - غصى - أعيذوا .

المخاطب لجميع المذكور سبعة هي : صوبوا ، ارحمونا ، ردوا ، سائلوا ، حولوا ، طوفوا ، أعيذوا . والمخاطب للمفرد المذكور أربعة هي : طف ، قل الذى يلقى مكررا ثلاث مرات . والمخاطبة المفردة المؤنثة فعل واحد : غصى ، والمخاطب للمثنى : بكرا ، ردا ، سيرا ، نثاني . يضاف إلى هذا اسم فعل أمر واحد هو رويدك بمعنى تمهل ، وهو اسم الفعل الذى بدأ به قصيدة «العيان المصرية والإنجليزى فى الخرطوم»

رويدك حتى يخلق الصبيان

وننظر ما يجرى به الصبيان<sup>(٧٨)</sup>

وفى محاولة متواضعة للكشف عما تتضمنه هذه الأفعال من دلالات قد لاحظت أن الفعل الماضى قد استعمل مستقلا واسعا حيث شارك تقريبا فى التعبير عن كل الأعراس الشعرية التى عطفها «حافظ إبراهيم» ، ومع ذلك يظل هناك فرق واضح فيما يتعلق بالكية فى كل عرض . فقد أكثر «حافظ» من بدء قصائده بالفعل الماضى فى

أعراس المدح والاجتماعيات والإخوانيات والرثاء والسياسة . أما الأعراس الأخرى فكان حطها أقل .

وثمة فرق آخر فى الكيفية التى استعمل بها هذا الفعل ، وهذا يختلف من عرض إلى عرض . وعلى سبيل المثال نقول : إنه فى الاجتماعيات والإخوانيات نجد أن الفعل الماضى قد جاء ليبر عن

- حدث ثم وانتهى فى فترة محدودة مثل : «سمعا حديثا ، أجاد مطران» .

- حدث ثم ومازال حتى الآن مثل : «عجب الناس ، تنأيت ، عى يايايلى ، عجبت للبل ، شجت»

- حدث ثم فى مجرد لحظة : «حطمت البراع ، وى كتابك» .

- حدث ثم فى حيز زمنى يمتد نسبيا مثل : «قصيت عهد حدثنى ، سحر العلم ، طال الحديث» .

- حدث يتكرر أو يتوغل : «ألبسك ، حياكم الله ، شكرت

الفعل الماضى فى بداية قصائد الرثاء جاء ليبر عن مفرد الماضى البسيط : حدث انتهى أو كاد ، وهذا يرتبط باعراس ارتباط وثيقا ، وأقرأ هذه المطالع ففى تؤكد ما نقول :

سكن العليسون ، أدت شمس ، نثر عيك - رثاك أمير الشعر ، عاب الأديب ، دعاى رفاق ، ذلك ما ..

وإذا كان هذا مناسبا فى الرثاء فإنه يبدو غريبا فى المدح ، إذ إن

كل مطالع القصائد التى بدأ بها أفعال ماضية ، فى عرض المدح ، جاءت لتعبر عن حدث حصل وانتهى : لحت جلال العبد ، تعمدت قتل ، أثبت سوق عكاظ ، هجمت يا طير ، صرمت عن الأهواء ، سكن للظلام ، سما الحطيان ، أصحى نجيب ، وسع الفضل .

وقد يرتبط هذا ، بالدلالة بطريق ما ، من حيث إن الشاعر حين ترجم لمندوحه ربما كان واقعا تحت تأثير الإعجاب بهم والتقدير لهم ، وكأنه نظر إليهم على أنهم نبوغ لا يتكرر وظواهر لا تعود . وفى ضوء هذا نستطيع أن نتفهم لماذا جاء الفعل الماضى فى قصائد المدح أيضا .

وهناك فى قصائد الاجتماعيات والإخوانيات والشكوى والسياسة والخمريات والوصف والغزل لا يستعمل الفعل المضارع فى صدور المطالع على الإطلاق . إنه يستعمل المضارع فقط فى أوائل القصائد فى المدح والرثاء ، ومرة واحدة فى الهجاء . ففى المدح يبدأ بأفعال : أهنيك ، أحمد الله ، يحبك ، وفى الرثاء يبدأ بأفعال : أمزى القوم ، أبكى ، أمزى إليك .

أما فى الغزل والشكوى والهجاء فيجىء الماضى بغير عن معناه النحوى المفرد ، وليس لحافظ فى هذا تصرف يخرج الفعل عن الحدود التى رسمها علم النحو .

قد درج اللغويون على تقسيم الأفعال على أساس من الحركة

والزمن إلى عدة أقسام :

State verbs, Movement verbs, Durative or Momentaneous verbs, Achievement or Accomplishment verbs.

مثل : طال ، خرج ، كتب ، تسلم ، نجح أو أنسى على التوالي .

في ضوء هذا التقسيم لو نظرنا إلى أفعال الأمر التي استعملها «حافظ» وجدنا أن نصيب الأسد منها إنما يرجع إلى نوع Movement verbs ، ليس هذا فقط بل إلى جانب كونها أفعال حركة هي أيضا أفعال إرادية ، وقرأ :

بكرا ، صبرا ، حولوا ، طوفوا ، طف ، أعينوا ، وسنى هذا أنه استعمل فعل الأمر بطاقة دلالية موجبة فيها حث على الحركة والحياة . فهو لم يستعمل أفعالا مثل انظر أو تفكر أو تدبر أو غير ذلك مما يبدأ وينتهى في الداخل وكفى ، ولكنه أراد أن يحرك نفسه ويحفز الحزائم ولهذا كانت أفعال الحركة هي وسيلته لا أراد .

مطالع تبدأ بمنادى : مع ذكر حرف النداء في ٣٤ مطالعا أو محذوف في ١٩ مطالعا . في المطالع التي تبدأ بذكر حرف النداء نرى أن حافظا استعمل ستة حروف للنداء جاء إيرادها مختلفا من ناحية الحكم على الشعر التالي :

دها : في ١٩ مطالعا ، أيها . في خمسة مطالع ، هي . في ثلاثة مطالع ، أ . في مطلعين ، أيها . في مطلعين ، أيها . في مطلع واحد ، يا أيها . في مطلع واحد ، ويلحق بهذا صيغة لا هم . في مطلع واحد على اعتبار أن حرف النداء كان موجودا فحذف وحوش عنه الميم (٣٧) .

أما المنادى دون استعمال حرف نداء فقد ورد في ١٩ مطالعا (٣٨) . لربط هذا بالأغراض نقول : إنه في الإخوانيات والاجتماعيات والوصف والغزل خرج «حافظ» على استعمال للمنادى دائما بذكر حرف النداء ، والأمثلة على ذلك :

في الإخوانيات : يا كاتب الشرق ، أحمد ، يا ساهر قنجم ، أيها الوسمي ، أيها الطفل ، أي رجال الدنيا ، يا جاك ، يا شاعر الشرق ، يا يوم تكريم حفي ، يا سيدى وإمامى .

وفي الاجتماعيات مجد نفس الظاهرة : منادى مع ذكر حرف النداء مثل : أيها الطفل ، أي رجال الدنيا ، أيها للصالحون .

وفي الوصف : يا دولة القواصب ، يا من خلقت ، يا ليلة . وفي الغزل : مطلع واحد يقول فيه : يا أيها الحب .

أما في المدح والثناء والسياسة والهجاء فيأتي للمطلع (المنادى) أحيانا مع حرف النداء وأحيانا بدون .

في المدح : يا كوكب الشرق ، يا كاسى الأخلاق ، يا يدا ، أقصر الزعفران ، أو بدون حرف النداء : ملايل ودائ النيل . هناك .

وفي الزناء تتكرر نفس الظاهرة إما بذكر حرف النداء أو بدون .

مثل : إيه باليل ، أيها الثرى ، يا لبن عهد السلام ، يا عابد الله ، يا غير ، يا مليكا أو : ولدى ، أنت الكوكب ، ملك الهوى ، رياص أفق ، أيها القامون .

كذلك في الهجاء مجد : يا ساكن لو : أنى

في قصائد الشكوى والخرابات لم يأت للمنادى ليبدأ مطالعا سواء كان محرف أو بدون .

على أى حال ، فقد يمتد أو يشير إلى دلالة استعمال النداء ه وأنه إنما يصدر عن شعور الشاعر بالحاجة وارتباطه بالآخرين وتتصل هذه الظاهرة بال «أنا» ومن هنا تتطور فكرة البث الشرى من «هنا حافظ» كما نشرنا من قبل إلى «أيها المستمعون الكرام» وهي التي تركدها فكرة البدء بالنداء .

مطالع تبدأ بأدوات استعمال مثل (٣٩) : هل ، ماذا ، أ ، أم تر ، مال ، من ، أين . والاستعمال وإن كان يوصى بالحيرة والتموض المرتبطتين بالمحطة المحصورة فإنه بطريقة ما نوع من الاستشراف إلى المستقبل . إنه جولة تختبر ما سيكون . هذا وإن وضع القيم والأصول موضع التساؤل أمر له أصول في حركة الملاحظة التي ظهرت فيما بعد في السنين . ومثل هذه التساؤل هو ما يسميه أندريه مالرو (بالشق الإلهي) في الإنسان الذي هو قابلية لوضع الكون موضع تساؤل (٤٠) .

مطالع تبدأ بجزر ومجرور وهي : في ، يا بلك ، بنادى ، لمصر ، فلك كالكين ، للونا ، في عيد ، كحافظ ، لك الله ، لله عيد ، في ساحة ، لله درك ، بالذى نبراك ، لله آثار

والدلالة هنا نحوية وتركيبية بالدرجة الأولى ، لأن نظام الجملة هنا معكوس في شكل وجود خبر مقدم يتلوه المبتدأ . وإذا كان المحر قد سرخ هذا أو فرضه حين يكون المبتدأ بكرة لا يبدأ بـ «فإن هذا» ما يبدو لم يكن السبب المباشر ، لأن «حافظا» قد بدأ عدة مطالع بأسماء تكررت وحل سبيل المثال مطالع :

دمعة ، سلام ، خصرة ، قلم ، هدية ، جرائد ، منى ، طبع ، حلان ، سور ، شيخان ، شبحا أرى

بالطبع هذا بالإضافة إلى البدء أحيانا بالمعرفة أو في مطالع : هذا الظلام ، أديم وجهك ، جراب حظي ، أنا العاشق ، هذا صبي ، أنا في الجيرة ، شرف الرياسة ، ثم الهدى ، جديها ، الشعب يدع ، صصحة البرق ، هذا الكتاب ، هناك ، مدى الحبيب مطالع تبدأ بأدوات لغوية بورتيا هنا حسب كثرة ورودها على النحو التالي

لا ، قد ، فقد ، إن ، إن ، إلى ، كم ، لم ، و ، ك ، كفى ، بين ، لو ، من ، أجل ، هذا ، أنا ، ف

البحور ، القوافي وحركاتها

البحور : استعمل «حافظ» تسعة بحور عروضية ، بالإضافة إلى

محزوة ثلاثة بحور منها ، وعظم بحر آخر . وهذه البحور ترتيباً تارالياً على أساس عدد القصائد والمقطوعات .

بحر الخفيف (٤٥ قصيدة ومقطوعة) ، الكامل (٤٤) ، الطويل (٣٨) ، البسيط (٣٦) ، الوافر (٢٥) ، محزوة الكامل (٢٣) ، المديد (١٣) ، المتقارب (٩) ، النحت (٧) ، عظم البسيط (٤) ، محزوة الوافر (١) ، محزوة المديد (١) .

وبالمقابل فإن البحور التي لم ينظم منها «حافظ» هي : المخرج ، الرجز ، الرمل ، الترح ، المضارع ، المقصص ، المتدارك ، المتدارك .

القوافي : نظم «حافظ» أشعاره مستخدماً ١٧ حرفاً من حروف المعاني هي حسب ورودها في ديوانه .

المحرة - الألف - الياء - التاء - الحاء - الدال - الزاء - السين - العين - الفاء - القاف - الكاف - اللام - الميم - النون - الهاء - الياء .

ومعنى هذا أنه لم يستخدم ١٢ حرفاً هي التاء - الطيم - الخاء - الدال - الزاي - الشين - الصاد - المضاد - الطاء - الظاء - العين - الواو .

وقد يبدو مبعداً أن ترتب القوافي التي نظم بها «حافظ» على تسلسل الترتيب التنازلي لعدد الأبيات كثرة وقلة .

لقافية الواو (٤٠ قصيدة ومقطوعة) ، الياء ، النون (كل منها ٣٩ قصيدة ومقطوعة) ، الميم (٣٥) ، اللام (٢٤) ، الدال (٢٢) ، العين (١٤) ، الكاف (١١) ، الفاء (١٠) ، التاء (٩) ، المحرة (٨) ، الحاء (٧) ، السين والفاء (كل منها ٦) ، الياء (٤) ، الألف والفاء (كل منها ٢) .

#### الحركات الإعرابية في قوافي حافظ :

نتأقش هذا لأن حركات الإعراب هي في الحقيقة أبرز علامات القافية ، ووجود إحداها ولاشك له فضل كبير في النظم الشعري الذي لا يتسبب فقط بمجرد اللفظ كلفظ بل أيضاً بوجود أي من الحركة وسكون عليه كاستناد لهذا النظم للموسيقى والذي يفرق بين الشعر والنثر من زاوية ما .

ويبقى أن نحصل هنا في ثمة العديد من القوافي التي لا تظهر عليها حركات الإعراب لأن هذه الحركات مقدرة وهي في نفس الوقت ليست في محل جزم . وذلك كأن تكون كلمة القافية معلاً معتلاً أو اسماً مفصلاً أو مقوصاً أو ضميراً متصلاً أو حرفاً مبيناً أو اسم إشارة أو ألف إطلاق .

عدد الأبيات التي تحتوي هذه الوعيات من القوافي يبلغ ٢٧٦ بيتاً ، في المدهج ٢١ بيتاً ، وفي المجلد ٢ والإخوانيات ٨ والوصف ٧٧ والمزول ٩ والاجتماعيات ٣٦ والسياسيات ١٠٠ والشكوى ٧ والمراثي ١٨ ولا توجد أمثلة لهذا في غرض الحمريات إذ كل القوافي هناك

معربة بإعراب ظاهر .

ولأخذ مثالاً على هذا : قصيدة «العمرى» وهي معلقة في مديح الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، وتبلغ أبياتها ١٨٧ بيتاً وهي تنتهي بـ «ها» وهي إما أن تكون .

(أ) ضميراً متصلاً مبيناً على السكون :

في محل جر لأنه مضاف إليه وذلك في ١١٤ بيتاً  
في محل جر ولكن بحرف الجر (في) وذلك في بيتين فقط  
في محل نصب لأنه مفعول به في ٥٨ بيتاً

(ب) جزء من كلمة وصورها تأتي على الشعر التالي :

مفعولاً به في ٤ أبيات .

مفعولاً مطلقاً في ٣ أبيات

تمييزاً في بيتين .

حالاً في بيتين

مفعولاً لأجله في بيت واحد .

خبراً لـ «كان» في بيت واحد .

عند هذا فإن «حافظ» قد استغل كل إمكانيات حركات الإعراب ، بالإضافة إلى السكون ، فجعل كل هذا علامات لقوافيه . وانطلاقاً من فكرة أن تأثير القافية لا يتوقف عند حد النظام الموسيقي المصنوع فحسب ، بل إنه وثيق الصلة بالنظم الصوتية والنحوية والأسلوبية بوجه عام وبمعجم الشعر وكلماته ، فقد رأيت أن أقوم بعملية إسراء شامل لعدد الأبيات التي جاءت قافيتها بحمل حركة الكسرة أو الضمة أو الفتحة أو السكون . وقد حاولت في كل مرة أن أستخلص النسبة المئوية لكل حركة إعرابية في إطار المجموع الكلي لشعر «حافظ» وهو ٥٨٤٢ بيتاً هي كل ما قاله «حافظ» أو حل الأكل كل ما ورد إلينا في ديوانه .

(القوافي المخرجة)

| الغرض الشعري    | عدد الأبيات | عدد المقطوعات والمقطوعات |
|-----------------|-------------|--------------------------|
| المدائح والثناء | ٧٨٦         | ٣٤                       |
| المراثي         | ٧٦٦         | ٣٢                       |
| الاجتماعيات     | ٣٢٦         | ١٠                       |
| السياسيات       | ٣١٩         | ١٠                       |
| الإخوانيات      | ٢٠٥         | ١٤                       |
| الوصف           | ١٣٣         | ٧                        |
| الشكوى          | ٥١          | ٥                        |
| الحمريات        | ٤١          | ٥                        |
| الأهالي         | ٦           | ٣                        |

عدد الأبيات المخرجة ٢٦٣٩ بيتاً

نلاحظ أنه لم يكتب في الغزل بقافية مخرجة .

لم يكتب بقافية محزومة في الأهاجي

إحصائية شاملة

بوزع الحركات الإعرابية في شعر «حافظ»

| القواف المحزومة | القواف المنصوبة | القواف المرفوعة | القواف المرفوعة |
|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| ٢٦٦ بيتا        | ٨٩٢ بيتا        | ١١٣٣ بيتا       | ٢٦٣٩ بيتا       |
| في كل الأعراس   | في كل الأعراس   | في كل الأعراس   | في كل الأعراس   |
| عنا : الأهاجي   | عنا : المنصوبات | عنا : الإعرابات | عنا : القواف    |
|                 |                 | والمنصوبات      |                 |

المنصوبات

نسبة القواف المحزومة إلى شعر «حافظ» كله ٨٨٥ر. أقل من النصف بقيل  
نسبة القواف المرفوعة إلى شعر «حافظ» كله ٢١٢ر. أكثر من  $\frac{1}{2}$  بقيل  
نسبة القواف المنصوبة إلى شعر «حافظ» كله ١٨٧ر. أقل بقيل من  $\frac{1}{2}$   
نسبة القواف المحزومة إلى شعر «حافظ» كله ١١٤ر. أكثر من  $\frac{1}{2}$  بقيل

قد يفسر كثرة دوران المحزورات هنا بحاصية ترجع إلى طبيعة  
الكسرة نفسها كحركة إعراب توارد غالباً في التراكيب العربية :  
نثية وشعرية على حد سواء . والتلازم المختص بين المضاف والمضاف  
إليه يجعل المسألة أمراً لمعياً يكاد يكن في معظم النسخة قبل أن  
يكون أمراً لمعياً مرفوعاً صفة الإعراب ، هذا بالإضافة إلى أن  
إمكانات الكسرة قليلة ، ومن ثم فإن عدد الكلمات التي تحي  
مشكولة بها أو تنتمي إليها عدد كبير أيضاً . والدليل على ذلك أنك  
لو عددت كلمات هذه الفقرة التي تقرأها الآن وأحصيت عدد  
المحزورات بالنسبة لغيرها لتأكدت عندك هذه الحقيقة ، وقل مثل  
هذا في أي نص عربي . (٨٣)

الكلمات المحزورة بالإعراب لدى «حافظ» تشمل كل نوعيات  
المحزور وهي : المحزور بحرف جر ، المحزور بالإضافة ، صفة المحزور ،  
جمع المؤنث السالم في حالة الجر المضاف إليه ، التكلم . [ هذه  
النوعيات هي التي شملها العدد والإحصاء هنا ]

بالإضافة إلى هذه النوعيات فقد وجد «حافظ» فرصة سانحة  
لاستخدام نوعيات أخرى ليست حركتها الإعرابية الكسرة ومع ذلك  
كان يحثها بالكسرة على محرماً مشحوناً على استعمالها في القصيدة  
ذات القافية المحزورة وذلك مثل : جمع المؤنث السالم في حالة  
النصب ، فعل الأمر للمؤنث ، المحزوم به «لم» وسهولة تحريكه  
بالكسرة : المضارع للمعتل بالياء ، المضارع المحزوم به «لا» الناهية

القواف المرفوعة

| الغرض الشعري | عدد الأبيات | عدد القصائد والمقطوعات |
|--------------|-------------|------------------------|
| السياسات     | ٣٠٨         | ١٢                     |
| المدائح      | ٣٠١         | ١٤                     |
| المرثي       | ٢٠٣         | ٦                      |
| الوصف        | ١٩٧         | ١٤                     |
| الاجتماعيات  | ٨٩          | ٣                      |
| الشكوى       | ٢١          | ٢                      |
| الغزل        | ٢           | ١                      |
| الأهاجي      | ٢           | ١                      |

عدد الأبيات المرفوعة ١١٣٣ بيتا

يلاحظ أنه لم يكتب بقافية مرفوعة لأي الإخوانيات ولا في  
المنصوبات

القواف المنصوبة

| الغرض الشعري | عدد الأبيات | عدد القصائد والمقطوعات |
|--------------|-------------|------------------------|
| السياسات     | ٢٦٧         | ١٠                     |
| المدائح      | ١٩٧         | ١٠                     |
| المرثي       | ١٧٥         | ٥                      |
| الاجتماعيات  | ١٦٩         | ٤                      |
| الشكوى       | ٣١          | ٣                      |
| الإخوانيات   | ٢٣          | ٢                      |
| الأهاجي      | ١٤          | ٢                      |
| الغزل        | ١١          | ١                      |
| الوصف        | ٥           | ١                      |

عدد الأبيات المنصوبة

٨٩٢ بيتا

لم يكتب «حافظ» في المنصوبات بقافية منصوبة

القواف المحزومة

| الغرض الشعري | عدد الأبيات | عدد القصائد والمقطوعات |
|--------------|-------------|------------------------|
| المرثي       | ٢٠٠         | ٥                      |
| السياسات     | ١٨٥         | ٦                      |
| الاجتماعيات  | ١١٢         | ٣                      |
| الإخوانيات   | ٥٤          | ٥                      |
| المنصوبات    | ٢٣          | ٢                      |
| المدائح      | ١٩          | ٤                      |
| الوصف        | ١٨          | ١                      |
| الغزل        | ١١          | ٤                      |
| الشكوى       | ٤           | ٢                      |

عدد الأبيات المحزومة ٦٢٦ بيتا

للصبي في الشعر

كل هذا قد أعطى الشاعر حرية أكثر وجعل له مساحة في استنساخ  
الطاعة للكورة (المحرورة) من غيرها.

للمخاطبة ، الأمر للمخاطب للفرد الذي يحرك بالكسرة للصورة ،  
لثني وهابته دائما نون مكسورة في كل حالاته الإعرابية ، أحد  
الأفعال الخمسة وهو صيغة يفعلان أو تفعلان المتية دائما بون  
مكسورة ، الاسم المنسوب إليه مثل يرناني وعصراني حتى تخفف ماء

المطبخ

- (37) القديان جدا من 33 + 5 ، تُلَى القاء في اول الشطرة لأولى في جدا من 55 + 111 ، 103 ، 108 ، 166 ، 201 ، 206 ، 216 ، 228 ، 238 ، 252 + 288 ، 292 ، 307 ، 318 ، جدا من 2 من 10 ، 16 ، 26 ، 36 ، 48 ، 58 ، 60 + 116 ، وهي تُلَى في الشطرة الثانية في جدا من 116 + 207 ، 209
- (38) القديان جدا من 38 ، 40
- (39) القديان جدا من 130 ، 127 ، جدا من 6 ، 96 ، 97
- (40) القديان جدا من 161 ، 128 ، جدا من 40 ، 82 ، 106 ، 109
- (41) القديان جدا من 105 ، 106 ، 122
- (42) القديان جدا من 107 ، 106 ، 143 ، جدا من 75 ، 188 ، جدا من 37 ، 32 ، جدا من 139 ، جدا من 58 ، 142 ، جدا من 221 ، 226 ، 21 ، 108 ، 127 ، 227 ، جدا من 112 ، جدا من 160 ، 207 ، 180 ، من هذا الترتيب
- (43) القديان جدا 1 ، 2 ، 3 ، 40 ، 45 ، 33 ، 107 ، جدا من 122 ، 189 + 137
- (44) القديان جدا من 33 ، 136
- (45) القديان جدا من 15 ، 16 ، 126 ، 207 ، 17 ، جدا من 19 ، 28 + 163 ، 98 ، 80 ، 82 ، 75 ، 65 ، 198 ، جدا من 205 ، جدا من 267 ، 26 ، 68 ، 65 ، 126 ، جدا من 211 ، 167 ، 81
- (46) القديان جدا من 296
- (47) القديان جدا من 181
- (48) القديان جدا من 40 ، 26
- (49) القديان جدا من 187 ، جدا من 192 ، 193
- (50) القديان جدا من 29 ، 125
- (51) القديان جدا صدمات 77 - 97
- (52) القديان جدا من 66
- (53) القديان جدا من 168 ، 65 ، انظر أيضا 73 ، 74 ، لكديس أسماء - ماميث ، شيلوك ، غلث ، ديمو ، جوليت في أربعة أبيات متتالية ، وألف جدا من 122 ، 126 ، تادج نفس الظاهرة
- (54) القديان جدا من 130 ، 111 ، 25 ، 33 ، 39
- (55) القديان جدا من 10 ، 957 ، 210 ، 296 ، 11 ، 13
- (56) القديان جدا من 16 ، 17 ، 22 ، 38 ، نفس القديان الجرجال في كتابه : الوساطة من 215
- (57) القديان جدا من 58 ، 73 ، 115 ، 129 ، 178 ، 195 ، 201 ، 233 + 243 ، 227
- (58) ديوان حافظ : شبطه وصحته وشرحه ورتبه قصيد أمين ، أحمد الزهر ، إبراهيم الأبياري (في جزئين) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1980
- (59) القديان جدا من 180
- (60) القديان جدا من 6 - 7
- (61) القديان جدا من 26 - 23
- (62) القديان جدا 181 - 189
- (63) J. Culler Structuralist Poetics, Jakobson's Poetic Analysis, pp. 55- (64)
- هذا حل جدي يعجب Wallace Stevens إلى تحديد آخر غلثي للمستخلص

- Hawkes: Structuralism and Semiotics. p. 77 (١)  
Fowler: The Language of Literature. p. 259. (٢)  
Chen: Linguistic Perspectives on Lit., p. 262. (٣)  
Chatman: Literary Style. pp. 369, 370. (٤)  
Ibid. p. 381. (٥)
- (٦) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٢٧  
(٧) الديوان ج ١ ص ١٨٨  
(٨) الديوان ج ١ ص ٥٦  
(٩) الديوان ج ١ ص ٢٢٦  
(١٠) الديوان ج ١ ص ٢٠٥ - ٢٢٩ - ج ٢ ص ٥٨ - ٩٤ على التوالي  
(١١) الديوان ج ٢ ص ١٢٠ - ١٢٤ - ١٢٩ - ١٣٩ - ١٨٣ على التوالي  
(١٢) الديوان ج ١ ص ١٥ - ١٨ - ٢١ - ٢٦ - ١٤٣ - ١٩٦ - ٢٤٨ - ٢٥٢ - ٢٥٩ - ٣٠٢ - ج ٢ ص ١١٠ - ١١٦ - ١٢١ - ٢١٧  
(١٣) الديوان ج ١ ص ٣٣ - ١٠٩ - ١٤٩ - ٢١٨ - ٢١٨ - ج ٢ ص ١٣٢ - ٢٨٨  
(١٤) الديوان ج ١ ص ٧٢ - ٧٧ - ١٧٢ - ١٧٦ - ١٩٥ - على التوالي  
(١٥) الديوان ج ١ ص ٢٠٥ - ٢٢٧ - ٣٣٦ - ٣٣٩  
(١٦) الديوان ج ١ ص ٣٦ - ٨٧ - ج ٢ ص ١٥١ - ٢٢٨  
(١٧) خلاصة سعيد - حركة الإبداع ص ٥٠  
(١٨) نوه هنا باللفظ اللغوي الجار معصوم في لوك بأن حازم القرطبي لا يتعامل مع الشاعر باعتباره (طالب فضل) كما يفترض ابن وائل، بل يتعامل معه باعتباره (صاحب رسالة) مؤثرة في حياة الفرد والمجتمع. انظر كتابه: معجم الشعر ص ٢٧٧ - ٢٣٣  
(١٩) الديوان ج ١ ص ٢٣  
(٢٠) الديوان ج ١ ص ١٠٩  
(٢١) الديوان ج ١ ص ١٢٩  
(٢٢) الديوان ج ٢ ص ١٣٦ - ١٣٨  
(٢٣) ج ١ ص ٢٥ - ٢٦ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - والتكرار ظاهرة بلاغية غنية، فليصح القول على أنها ظاهرة أولئك القويين، أو للتحويل والتوحيد مثل الحالة ما أختار، أو للاستيعاد مثل هيئات الترحيل، انظر على شرف، تحرير التحرير ص ٣٧٥ - ٣٧٦  
(٢٤) الديوان ج ١ ص ٣٩ - ١٢ - ٣٠ - ٣٨ - ١٨ - ٢٩ - ٣٣ - ١٩ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ -



non finale + finale وهذا الترخيص يعنى على الأخص أن لا نجد بعض المراسق التي تتطابق مع القاع في البلد كمصر - في الإنجليزية لا نجد  
 He Works نظر Ching, p. 258.

- (٥٩) الديوان ج ٢ ص ١٤٧
- (٦٠) الديوان ج ٢ ص ١٨٩
- (٦١) الديوان ج ٢ ص ١٩٨
- (٦٢) الديوان ج ٢ ص ٢٠٢
- (٦٣) الديوان ج ٢ ص ٢١٩

Hawkes Structuralism, p. 81

وأيضاً صلاح فضل - نظرية البنية ص ٢٤٦ ، ٩٣ على التوالي

- (٦٤) الديوان ج ١ ص ٢٤٧ - ٢٤٩
- (٦٥) الديوان ج ١ ص ١٦٢ وما بعدها
- (٦٦) الديوان ج ١ ص ١٩١ - ١٩٤ حذف من هذه المجموعة بقعة أبيات لا يصح نشرها
- (٦٨) الديوان ج ١ ص ١٩٤ ، ١٩٥
- (٦٩) الديوان ج ١ ص ٢٠٠
- (٧٠) الديوان ج ١ ص ٢٠٤
- (٧١) الديوان (الوصف) ج ١ ص ٢٠٥ - ٢٢٨ ، لمجموعة البارودي ٢٢٢ - ٢٢٧
- (٧٢) صلاح فضل - نظرية البنية ص ٣١٠
- (٧٣) الديوان ج ٢ ص ١٠٠ ، ٩ ، ١٥٠ ، ٣٩ ، ج ١ ص ٢٢ ، ج ٢ ص ٢٤٢ على التوالي
- (٧٤) الديوان ج ٢ ص ٣١ ، ١٠١ ، ١٠٧
- (٧٥) الديوان ج ٢ ص ١٣ ، ٣٩ ، ٤٥ ، ٩
- (٧٦) الديوان ج ١ ص ١٨ ، ٢٩ ، ج ٢ ص ١٠٨
- (٧٧) الديوان ج ١ ص ٧٧
- (٧٨) الديوان ج ٢ ص ٥

- (٧٩) (أ) ج ١ ص ٦٣ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٥٣ ، ١٥٩ ، ١٧١ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ، ١٩٣ ، ٢٠١ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢٢٢ ، ٢٣٦ ، ٢٣٨ ، (ب) ج ١ ص ٢٢٩ ، ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٣١٦ ، (أ) ج ١ ص ٢٥٩ ، ٣١٢ ، ج ٢ ص ٨٢ / (أ) ج ١ ص ١٠٩ ، ٢٠١ ، (أ) ج ١ ص ١٤١ ، ج ٢ ص ١٥٩ / (ب) ج ٢ ص ١٣٣ ، (أ) ج ١ ص ٢٤٩ ، (لاهم) - يا الله ج ٢ ص ١٣٣
- (٨٠) الديوان ج ١ ص ١١٩ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٦٦ ، ٢٤٤ ، ٣١٢ ، ج ٢ ص ٩ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٩٩ ، ٨٨ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٩٣ ، ٢٥٢
- (٨١) الديوان (هل) ج ١ ص ٥٨ ، (هل) ج ١ ص ١٣ ، ج ٢ ص ١١٦ ، (أ) ج ١ ص ١٤٤ ، ٢٠٣ ، ج ٢ ص ١٠ ، ١٧ ، ١٨٩ ، (أ) ج ١ ص ١٠٦ ، (ب) ج ١ ص ١١٨ ، ١٢٢ ، ٣٦٤ ، ج ٢ ص ٩٤ ، (ب) ج ٢ ص ١٩٧ ، (أ) ج ٢ ص ١٤

## المصادر :

(٨٢) عائشة سعيد : حركة الإبداع ص ١٣٤  
 (٨٣) كتبة المخطوطات في شعر حافظ - إمامي - توفيق في (الشعر) لفكرة التي سبق أن يبحث عليها من أن المخطوطات أكثر قراءات من غيرها وذلك في مجال (الشعر) انظر مقالتي : نحو قراءة شعرية جديدة وللتشوق مجلة مجمع اللغة العربية ، عدد ٤٤

- توان حافظ إبراهيم (في جزئين) ضبط وصححه وشرحه ورواه : أحمد أمين ، أحمد عزيز ، إبراهيم الإياري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠
- الوساطة بين الشرق والغرب : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، على محمد الجاوي دار إحياء الكتب العربية - دون تاريخ .
- الروا في العروض والقوافي : تحقيق فخر الدين قاسم ، الأستاذ عمر يحيى ، دار الفكر ط ٢ ، ١٩٧٥
- مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي . القاهرة ١٩٧٨
- (محقق) : تحرير التمهيد ، القاهرة ١٩٦٣
- الصورة البديعية (القسم الثاني) ط أولى . القاهرة ١٩٦٦
- نظرية البنية في النقد الأدبي . القاهرة ١٩٧٨

Terence Hawkes: Structuralism and Semiotics, London 1978.

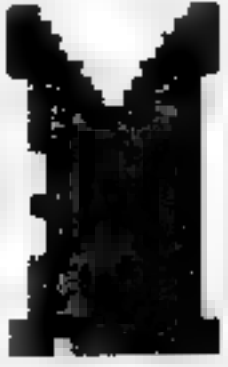
Marvin K. L. Ching (et al) Editors: Linguistic Perspectives on Literature. Britain 1980

Symour Chetnam (editor) Literary Style. A Symposium. London and N. Y. 1971

Roger Fowler: The Language of Literature, London, 1971.

J. Culler: Structuralist Poetics. USA 1976.





لينوتايب

Linotype

أحدث أجهزة الجمع التصويري

بالعشما توفيرا من المساحات



لينوترون 202

جهازك القادم

للفص التصويري

للحروف العربية واللاتينية

نقدم لك الجهاز الجديد لينوترون ٢٠٢ الذي يستخدم الأشعة الكاثودية لفص التصويري للحروف العربية واللاتينية من لينوتايب - بول ونرجو منك أن تتمعن به طويلاً لأنه من الأرجح سوف يكون جهازك القادم للفص التصويري .

ويمكن الاعتراف بأن هذا القول فيه شيء من الثقة الزائدة . ولكن عندما تسبح لك الفرصة لدراسة جهاز لينوترون ٢٠٢ نحن على ثقة من أنك ستفهم نحمسنا لهذا الجهاز ، بل في الحقيقة نحن نتظر منك أن تشاركنا هذا الحماس لأن هذا الجهاز الجديد هو بكل وضوح أفضل جهاز لجمع وتصوير الحروف يمكنك أن تشتريه اليوم .

## مميزات جهاز لينوترون ٢٠٢

- يصف الحروف الكترونياً بدون عدسات أو مرايا ولا يعتمد على قطع متحركة لتصوير الحروف .
- يصور الحروف العربية بسرعة ٣٠٠ سطر في الدقيقة تقريباً .
- يستطيع المزج بين ١٣٦ مقاس بنط مختلف ما بين ٤,٥ إلى ٧٢ بنط .
- يحتوي على ٨ أطقم للحروف العربية و ١٢ طقم للحروف اللاتينية في آن واحد .
- يحفظ أشكال أطقم الحروف على أقراص مغناطيسية صغيرة .
- يوفر تكلفة عملية تخزين وتركيب وتنظيف شبكة الحروف .
- ينتج جميع الأحجام بالإضافة إلى إمكانية تعدد وتقلص وميل أحرف الطقم الواحد
- يعطى سطر بطول ٤٨ يكا و ٦٠ ستيتمتر لترجيع الورق أو الفيلم .

مع التحية

مهندس

أحمد أحمد الخيشي

مهندس حاسوب

جهاز لينوترون ٢٠٢  
رقم الهاتف ٩٢٨٢٢  
مكتبه ٩٢٨٢٢  
مكتبه ٩٢٨٢٢  
مكتبه ٩٢٨٢٢  
مكتبه ٩٢٨٢٢

## التكرار النمطي

ف

## قصيدة المديح

## عند حافظ

«دراسة أسلوبية»

إن تناول الأسلوب للنص الأدبي يأتي من تنظيرات مسبقة ترى في اللغة الأدبية خواص النوع الفردي الشير في الأداء . مما فيه من وعي واختيار . ومما فيه من اعتراف من المستوى العادي المؤلف . بخلاف اللغة العادية التي تتميز باللقائية . والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم غير متغير

والأسلوب في لغوي أدبي . يستمد قوامه من العناصر النحوية المعقدة والحالية . كما يستمد من الامكانيات التركيبية للمفردات اللغوية . ومما كان هنا داعياً إلى القول بتقارب البلاغة القديمة مع الأسلوب الحديثة . ومن هذا المطلق يمكن أن نصف العناصر البلاغية التي ترد في قصائد المديح عند حافظ . ولكن من منطلق جديد يساعد على تفهم واستيعاب هذه القصائد ككل شامل . بتحليل يكشف لنا عن إمكانيات اللغة الشعرية والحالية فيها . ويساعد على إظهار الوضع الذي اتخذه حافظ بالنسبة للغة الشعرية التي أسسها له لغته

وعن اختيار النمط التكراري عند حافظ حاول استكشاف تأثير الحساسية الخاصة باللغة عليه . ومدى مشاركته في تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة . وذلك بإجراء بعض شعره في محاولة لتقديم النموذج التحليلي الأسلوبي . ومركز الباب مفتوحاً لمحاولة استكمال نتائج هذا الشاعر بالمسح نفسه

وليس معنى اختيار النمط التكراري إهمال الناحية الدلالية ، بل إن هذا الاختيار واسع اصلاً إلى أن الألفاظ المكررة تمثل طوهر المعنى . واختيار حافظ لها إنما يتم في ضوء إدراكه لطبيعتها وتأثيرها على الفكرة . كما يتم في ضوء الطبيعة التجارية لألفاظ معينا ، وهو ما يتيح لنا تحليلها لاستكشاف بعض الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية . من حيث رصد تكراريتها ووصفها . والربط بينها وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعري ومما أننا نملك عبرتنا اللغوية إمكانيات تكون الحلقة شكلها فإن هذا الإمكان يتيح لنا وصف سبها لتفهم كيفية ارتباط المعنى بمجموعه من الألفاظ المنظورة أو المكتوبة . فاللغة تسعين نشاطات متعددة لا حصر في

وتلك من أجل ذلك طرقا مختلفة يمكن إحصاؤها قواعد لاجبة ، وربما أدت مرافقتنا لتشكيل الحملة عند حافظ إلى استخلاص الخواص الجزئية المسيطرة عليها ، من خلال رصد خاصة واحدة ، تمثل في التكرار المطلق عند ، على المستوى الصوتي والمعنوي الدلالي .

ولاشك أن قصيدة المديح من وجهة نظرنا تمثل محلا صيا هذا دراسة . فهي تحت مساحة واسعة في ديوان حافظ حيث تبلغ أبيات ١٥٤٧ بيتا من خمسة أبيات الديوان وحسب ٥٥١٧ بيتا . سنة ٢٨ قمرية وهي على سبب توزيع لأعراس على أبيات الديوان . وهو توزيع يدعو إلى تعديل بعض الأفكار التي شاعت عن حافظ من يد شاعر (أحياء) "المسبب في الديوان ١٣٤٦

ومن الملاحظ أن علماء العربية وجهوا اهتماما خاصا إلى دراسة لغزوت والحسن من خلال 'مناظرة' بلوغة . ومن خلال أركانها وماهية الأركان من دلالات . كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر المعنوية ووعينة كل صيغة . كما اهتموا ببعض استبيحات المعنوية التي لها دلالة فنية . قد تأتي من مسبب التكرار بالموافقة أو المخالفة . فتستند إلى عدد من المؤثرات الخديرة بالاعتبار . وهي مؤثرات يكون ما في النهاية نوعا فرديا أو جماعيا في النمط التكراري

وبعد رصد هذا النمط عند حافظ تأوى من الملاحظة المتبعة لأبيات المديح . من حيث نصيب أولا . حيث تمثل ظاهرة تصديق يوم لمير عده . ذلك أن الموقف في نظم الشعر عند العرب ان يصير مطاوع حيث يمكن قبل كمال البيت الأول من تصفيده أو تعلم قافية . من أن هذا التصريح يؤدي دلاليا إلى عينية محاسنك في صيغة بين الشعرين . حيث يشبه البيت المصريح سابق له مصراعا من شكلان<sup>(١)</sup>

وبعد في قصائد حافظ التي يتأى فيها ظاهرة التصريح تخلفا سبعة وثلاثين قصيدة . والمصريح منها ست وعشرون . وغير المصريح إحدى عشرة . سنة ٢٩٧ / ١٠ ماعده ذلك من قصائد المديح فست سوى مقصورات بين ستين وثلاثين لا تبلغ أحد مئة سنة لأبيات في قصيدة المديح . وهي ثلاثة وعشرون بيتا . وهذا يدل على اقتراب حافظ من التقليد القديم في تصريح القصائد حيث بلغ نسبة هذه التصريح عند شاعر كأموي القيس مثلا ١٤٠٨ . د صروف الشعر عن بيان المبرقة التي وجدت في 'الديوان'<sup>(٢)</sup>

ولما حصل بعد التكرار على المستوى الصوتي والدلالي ما أضافه 'القدماء' من حسن . حيث يعاد المقطع في مردداته مع د في مبر في دلالة . مع من طبيعة اسباق نقي وريح فيه الشاعر مفرداته على شكل بكاء صمد شخصي . وبين كان من الاسم . تعود دوف

ومن حيث مساحة مكاتبه لجناس من الأبيات تمكيد ملاحظة

تناسب وروده بعد أنعاد محدة على النحو التالي .

- طلعت بها بالبحر من خير مطلع
- وكنت لها في الفجر قدح بن مقل<sup>(٣)</sup>
- كملت كالا لو تناول كمره
- لأصبح إجماسا به ينحصر<sup>(٤)</sup>
- وهي من أنوار عليمك لمعة
- على صونها أسرى وأقهر من اهتدى<sup>(٥)</sup>
- فالعرش في فرج والملك في مرج
- والخلق في صبح والدمر في رهب<sup>(٦)</sup>
- هل نسيت أو أرتت بسوى
- شعر هو غير بعد عهد العرب<sup>(٧)</sup>
- سليمان دم عادمت الشهب في الدجى
- وما دام يسرى ذلك البدر مسراه<sup>(٨)</sup>
- يا حماميا في الرصان له
- هذه دقت عن السفسطن<sup>(٩)</sup>
- ولا تستشر غير العزيمة في العلا
- فليس سواها ناصح ومشير<sup>(١٠)</sup>
- إن نفس الإمام فوق مناهم
- مسا نحموا راني غير صالي<sup>(١١)</sup>
- كبر الأباذي حاضر الصفح منصف
- كبر الأعادي غائب الخلد مسعف<sup>(١٢)</sup>
- سلوا الأهل الدول هل لاح كوكب
- على هذا العرش أو راح كوكب<sup>(١٣)</sup>
- لن ظفر الإفشاء منك بفافل
- لقد ظفر الإسلام منك بأفصل<sup>(١٤)</sup>
- وفتاة أوحى إلى القلب حفظها
- فراح على الإيمان بالوحي واغتنى<sup>(١٥)</sup>
- عسى ذلك العام الحديد يسرى
- بشري وهل لمبائس بشير<sup>(١٦)</sup>
- من ملها بالابس الهد معلما
- أدينا ودينا ٢ زادك الله أسما<sup>(١٧)</sup>
- فقال كبر الغوم قد ساء فأننا
- فأننا سرى حننا نحتف تقلدا<sup>(١٨)</sup>
- فلا زالت الأعباد تبغى سعودها
- لدى ملك يسرى على عدله الباري<sup>(١٩)</sup>

ونمثل هذه التوزيعات للمكاتب عابية ما ورد من جناس في أدب المديح عند حافظ . أما ما ورد محالفا لهذه لأسواق فيبلغ ثلاثة وثلاثين جمعا من جملة مائة وتسعة وتسعون . سنة ٢٦٥٨ ( ٢ ) ،

كما يؤكد مبله إلى طسعة التكتيف للموسيقى داخل الأبيات .

ومع الحرص على هذ التكتيف تبرز بعض القيم الخلاقية و تركيب الحروف ، نحصها من أنقال الرتبة الناتجة عن عملية التردد الصوفى المتوافق بإحداث بعض المغايرة بين المتجانسين ، حتى إن صور الجناس التام تكاد تكون نادرة عند حاض . وللملاحظ أن التكرار الجسدى - عنده - يتصل بأسقة خاصة تخضع لاعتبارات دلالية من خلال السياق الذى عرست فيه،والذى يستمد قوامه من هذه الطبيعة التكرارية . ويمكن رصد هذا التكرار الجناسى فى سبقات ثلاثة ، يتصل أوطا بنضج الدلالة واكتناها ، والثانى ببعض القيم التعبيرية للبارزة،والثالث تداعى الدلالة عن طريق المغاورة لما يتصل باكتنا الدلالة فيتمثل فى إتمام المعنى بالمحاسة

أرضيت ربك إذ جمعت طريق

أنا وفرت بنعمة الرضوان (٢٨)

أو ابتداء .

ما للبيان بغير بابك واقفاً

بيكى ويعمله البكاء [ فيشرق ] (٢٩)

أو الترادف .

فالعرش فى فرح والملك فى سرح

واخلق فى منح والنهر فى رهب (٣٠)

أو التوكيد

وسظفر لى رب الأريكة نظرة

بها ينجل ليل الأسى وينير (٣١)

أو العموم :

ملكك عليهم كل فج واحة

فليس لهم فى البر والبحر مهرب (٣٢)

أو بيان الترخ :

وترجو رجاء اللهى أو أسبل المدجى

عل البدر سترًا حاللك اللون أسودا (٣٣)

وأما ما يتصل بالقيم التعبيرية فيمكن نمطه عندما تحمل المحاسة و صياها لغة أسوية كانتورية

لجل (جبال الدين) لى نور وجهه

وأشرق فى أثناء برده أحنى (٣٤)

أو التقابل للادى والمعوى

ملوا الفلك الدوار هل لاح كوكب

على هذا العرش أو راح كوكب (٣٥)

فسطولنا الحق الصراح وجبشتا لك

حجج الفصاح وحرمتا التذليل (٣٦)

أو التدرج

تشاؤروا فى أمور الملك من ملك

إلى وزير إلى من يفرس الشجرة (٣٧)

أو الاحتراس

من الأوتس حلاها يراج فى

صالح الفرحة صاح غير لشران (٣٨)

أو الالتفات :

يا من تيمت الفتيا بطلعته

أدرك فقال فقد ضاقت به الحال (٣٩)

وأما ما يتصل بتداعى الدلالة فيتمثل فى الاستعمال المحارى :

فقال كبر القوم قد صاء هالبا

فأنا نرى حشفا حشفا نلقده (٤٠)

حيث استنداء الحقيقة للمجاز والمجاز الحقيقة من خلال القرينة الحالية أو المقالية . أو المشابهة

سليمان ذكرت الزمان وأهله

بعض سليمان وأقبال دنياه (٤١)

أو السية .

وجمّع من أقوال مدحك طاعة

بطالمها طرف الربيع فُطِف (٤٢)

أو لإكمال حركة التجدد فى الفعل بشانها و الاسم ، أو وصل معنى الثبات و الاسم بالتجدد فى الفعل

إمام الهدى إلى أوى القوم أهدعرا

فهم بدعيا عبا الشريعة تعرف (٤٣)

إلى الله إلا أن يسرّفك سبيحانا

ومن يرعه يسلم ويهم ويرجع (٤٤)

وقد يتأق تداعى الدلالة من طبيعة المغاورة بين المتجانسين ، بحيث يتحول هذا التداعى إلى مزج من التوحد ، يعنى للدلالة بعدا رئيسيا عيقا



## وقف موقف الفاروق وانظر لأمة

إليك محبات القلوب تشير<sup>(٣٨)</sup>

حفظا عن نظم العلوم بدلتها

وروائعا بقيت على الأحقاد<sup>(٣٩)</sup>

بسم كوكب الشرق أشرق

فالحادثات تجد<sup>(٤٠)</sup>

وأحيانا نلاحظ عند حافظ إخراج الحان من مصورها الدلالي .

لتكثف للموسيقى من خلال التردد الصوتي .

إن نفس الإمام فوق ما هم

ما غموا وإني غير صاني<sup>(٤١)</sup>

حيث كانت الإضافة في الكلمة النامية منثلة في الطبيعة الصوتية

موجب دون أثر دلالي بارز

محاسن الأعلام مشروعية

كأنها بسطح القنصل الشرع

لأنه في (الشرع) مفاد أصلا من (مشروعه) ، ولكن يتو الإيقاع

الصوتي الأثير في الشرع

ولا شك أن طبيعة الحان عند حافظ تتركز كوكبا في طبيعة

شعرية قصائده ، ولذلك كان التردد للموسيقى ذا أثر بالغ في موسيقى

الألفاظ المفردة ، وهي مرحلة شبيهة لعملية التفاعل بين الدلالة

المفردة واللباق الذي ترد فيه ، واتصال هذه الدلالة بغيرها من

الدلالات التي تعمل على نمو للغة الشعرى ونعامة وأسيا ، كما في

مباينة والتوكيد ، وأقيا ، كما في الترادف الجناسي أو يان الترخ .

وهو بدوره أدى إلى بروز قبه تعبيرية تجسد إليه الجمالية عند حافظ

(وما التراجع الصوتي - في رأي البعض - إلا يميز الشعر

الأكبر ، لأن الكلام - في الحقيقة - يكسب دلالة خلالة في نطاق

نظم الأصوات المكتسبة معاني جديدة طارئة عنقته

ناعها)<sup>(٤٢)</sup>

وتصل بالثكرار أيضا تردد الدال والمدلول معا في البيت

لوحده ، أو في عدة أبيات ، بحيث يكون استعمال الدال مرة ثانية

معيدا إعادة جديدة ، تصيف إلى الموسيقى الناعمة من تشابه الحروف

إمرا دلالي لا يتحقق إذا غابت عملية التكرار ، وهي عملية اعتبرها

(سابير) Super من أهم العناصر في البحث التركيبي لترتيب

الكلمات وترانها)<sup>(٤٣)</sup>

وباسطر في التوزيع المكاني لتكرار داخل الأبيات نلاحظ كثافة

الإيقاع الموسيقي وتناسبه مع هذا التوزيع ، حيث يرداد إذا كان

توزيع ذا أبعاد متساوية ، ويحل سببا مع احتلال أبعاد هذا

التوزيع . وحرص حافظ على هتمة التوزيع لم يكن كبيرا بحيث يجد

حفاظا على في مائة وستة وثلاثين تكرارا من جملة حالات التكرار

عدد ، وهدرها أربعائة وعشرون . أي أن حرصه على تكثف

الإيقاع الموسيقي عن هذا الطريق لم يكن ممثلا إلا بنسبة ٣٨/٣٢٨ .

وهو في ذلك يتوافق مع صبه في التجسس ، من حيث الإفلال من

استخدام الجناس الكامل . ويمكن رصد أشكال التكرار المنتظم في

الصور التالية

• رعبا لشاعركم رعبا لكاتبكم

جرأها الله عن ما يقولان<sup>(٤٤)</sup>

• فبالبنى استطعت السيل ولبنى

بلعت من الدارين رعبا ومفها<sup>(٤٥)</sup>

• أنى الظبا التقي كل مجتمع

أهل بياهل وإخوان بإخوان<sup>(٤٦)</sup>

• عباس والعيد الكبير كلاهما

منألق بإزاله منألق<sup>(٤٧)</sup>

• فن عطارفة في جلق عجب

ومن عطارفة في أرض حوزان<sup>(٤٨)</sup>

• له كل يوم في رعي الله مرقع

وفي ساحة الإحسان والبر مرقع<sup>(٤٩)</sup>

• زانتك فلقاب الرجاء

ل الماملين وزبها<sup>(٥٠)</sup>

• من العناية قد ريشت قوادها

ومن حمم التقي ريشت خرافها<sup>(٥١)</sup>

• وحسنه بإحسان وعدل

فحصر الملك إحسان وعدل<sup>(٥٢)</sup>

• بالسرور الفراء من علم ومن

فصل ومن حكم ومن آداب<sup>(٥٣)</sup>

• درج الزمان وأنت مفتون المي

ومضى الشاب وأنت ساه مطرق<sup>(٥٤)</sup>

• فأت طأ إن قام في الشرق مرجف

وأنت طأ إن قام في الغرب مرجف<sup>(٥٥)</sup>

• أهم كما همت فاذكر أني

فتلك فبدعوى هذاك إلى الهدى<sup>(٥٦)</sup>

• عبيد مولانا الصغير

وعبيد مولانا الكبير<sup>(٥٧)</sup>

وهو يأخذ التكرار شكلا رأسيا كما في قصيدته أني صا فيها سعد

رعول سخته من عدوان وقع عيه :

أحمد الله إذ سلمت لمصر

قد رمها في فيها من رماكا

للمعاصرة الوظيفية ، بحيث يسحب للمعنى من اللفظة الأولى إلى الثانية أو العكس ، في شكل تقطع له إلى مصطلح متتالية كما في قوله

- كم وسام كم حلية كم شعار  
فلك كم شارة وكم من علامة (١١)
- بأثره القراء من علم ومن  
لفصل ومن حكم ومن آداب (١٢)

وقد يكون ذلك في شكل تتابع عددي وصحت تسيح للوفود محمده وفدا وفدا (١٣)

ويبرز هذا النمط من التكرار مع استئناف الكلام نحو أنت أبو الشيهور جلالة  
نحو أنت من الأسير العمالي (١٤)

ومع التصيل :  
في عطرفة و جلق لجب  
ومن عطرفة و أرض حوروى (١٥)

ومع المقابلة  
• أنت نعم الإمام في عوط الرأى ويعم الإمام في الغراب (١٦)

• عن ظهورها من شر أطاعهم دم  
وفرق جباب البحر من صنهم دم (١٧)

وقد يستخدم حافظ التكرار أحيانا بهدف ملء الفراغ وصولا إلى قافية البيت . ويطلب هذا الاستخدام عندما تقع الكلمة الثانية موقع القافية

- بكرى صاحبى يوم الاياب  
وقفا في بعين شمس لقفا في (١٨)
- وحصنه بإحسان وعدل  
فحصن الملك إحسان وعدل (١٩)
- علا للشرق حكمة وأقلاما  
في سايما السوس أنى أقلاما (٢٠)

وهكذا يتبين لنا أن دور التكرار ذو فعالية مؤثرة في الأداء الشعري على المستوى الصوتي والدلالي ، نكتيها وتعميقا أو تسجيحا ونهيشا ، بحيث أصبح موضع التكرار بمثابة حبه من يدفع من المعنى أو يتوقف عنده ، وفي كلتا الحالتين يساهم بقطر واضح في شعرية الأداء .

التكرار الشكلي  
ونقصد بهذا اللون من الأداء ما يعتمد على تكرار الدال والمدلول معا أو تكرار أحدهما فقط . وإعنا بمثل النمط التكراري في اختيار

أحمد الله إذ سلمت لمر  
ليس فيها ليوم جيد مواكبا  
أحمد الله إذ سلمت لمر  
روقها بلطفه من وقاكا (٢١)

وبالنظر في طبيعة هذا التكرار عند حفاظ من الناحية الدلالية يمكن تمييز حدين رئيسين ، يتمثل أحدهما في تعميق الدلالة ، ونسبا ، ويبدو ذلك عندما يقوم التكرار على تعبير في الوظيفة داخل التركيب . أما ثانيها فالدلالة فيه تعبير في نمط أمي ، وذلك يتأتى بانتماد وظيفة المكررين في السياق الواحد ، ومن اللامات أن نسبة ورود الحظين متقاربة في فصائل المديح عند حفاظ ، فالحظ الأول نسبته ٤٨,٨ ٪ ، والثاني نسبته ٥١,٢ ٪ .

ويعتمد تعميق الدلالة على التعبير عن فكرتين بلفظ واحد ، بحيث تتحدد طبيعة كل لفظ عن طريق الاستعمال الذي آثره الشاعر ، وهو بذلك يضيف إلى النمط المعنى لونا من المعنى ، عن طريق قدرته في الاختيار أولا والتوزيع ثانيا ، فتجد ذلك المعنى مؤديا إلى كدالة دلالية في مثل قوله

وراحت إلى حيث التي تبعت التي  
وحيث حدا في من هوى النفس أما حدا (٢٢)

أو إلى التخصيص ، بحيث تنتقل أهمية الدلالة من الكلمة الثانية إلى الأولى .

عبد الجبوس لقد ذكرت أمته  
بوما تأبته في الأيام والحطب (٢٣)

أو التشابه ، بحيث تساعد اللفظة الثانية على تجيد الدلالة في الأولى .

لحبات القلوب تسوق شكرا  
إليك بمقدور حبات الرمال (٢٤)

أو للتعبيل ، وذلك أبرز ما يكون في الأسلوب الشرطي الذي تعتمد به الكلمة الثانية في الاعتبار على حضور الكلمة الأولى .

إذا ابستمت لما فالدهر مستم  
وإن كثرت لنا عن قابه كثرا (٢٥)

وقد يكون تعميق الدلالة من خلال خاصة أسلوبية يستعين بها الشاعر لنقل الأسلوب من صورة إلى صورة أخرى ، كالتجريد في قوله مخاطبا حبه

حياز الغراش وحرت حبه فانها  
نحت الظلام معذب ومزرق (٢٦)

لما امتداد حركة التكرار دلاليا في حط أمي فإيه بأن مع فقدان

صيغة دلالية ثم إيقاعها على سياق واحد ، كتابع الأسماء المفردة ، وهو ما أجماع الزاوي (التعبد) <sup>(١٧٦)</sup> وتسبق الصفات لكتابة، وهو ما أجماع أيضا (تسبق الصفات) <sup>(١٧٧)</sup> .

ورعا اعلمت القيمة الموسيقية في هذا اللون . فتعدو الدلالة نائحه الأول ، ويغدو التابع شيئا - فيه - بإضافة الأرقام بعضها إلى بعض ، بحيث يكون الدبح شيئا ذا أهمية خاصة

وقد يكون هذا التكرار خاصا بأسماء الأعلام التي يقتصر الساق ذكرها ، وهي في مكانها لا تدل على أكثر من معانيها ، ولكن بأصنام بعضها إلى بعض تفرز نائحا له أهميته . من ذلك قوله للسلطان عبد الحميد مهنتا بعيد جلوسه

يرعى (الموسى) و(المسيح) و(أحمد)

حق اللولاء وحرمة الأديان <sup>(١٧٨)</sup>

فخذوا الموالي والمعهود على هدى (ال)

لوراة (و) (الإيجيل) و(الفرقان) <sup>(١٧٩)</sup>

وقوله لوصف غالى عندما ترجم بعض الشعر العربي القديم إلى نثرية

وردتهم من كلام (المبحري) قطعاً

مثل الرياض كتب كعب (ميسان)

سل (ألفريد) و(لامرين) هل جريا

مع (الوليد) أو (الطائي) عيدان <sup>(١٨٠)</sup>

ويبدو أن هذا كان يستمد معظم أعلامه في هذا السياق من دحيته في التراث . تلك التي ارتصاها قيمة فنية تؤكد ارتباطه بالتراث ، ومن ذلك

ملأنا طباق الأرض وجداً ونوفاً

(بشار) و(دهلي) و(الرباب) و(بوزع) <sup>(١٨١)</sup>

وصلت بسات الشعر منا مواقف

(يسقط القوي) و(الوليتي) و(الطع) <sup>(١٨٢)</sup>

«ود (ابن هاني) و(ابن عمار) بها

لويظفهران معا بلتم بسانه <sup>(١٨٣)</sup>

«عهد (الرشيد) (يبداد) عفا ومضى

وق (دمشق) الطوي عهد (ابن مروان) <sup>(١٨٤)</sup>

ويكاد يكون تكرار الصفات أوقع في تكثيف الدلالة ، من حيث كان استخداما إيجائيا وثيق الصلة بشعرية الأداء . وهذا الانحاء بكسبا سعة وامتدادا أكثر من حدودها الدلالية الصيقة ، من ذلك

أنتم الناس قفرة ومضاه

وهوذا إلى العلا واعتصاما <sup>(١٨٥)</sup>

• فـ نـ بـ ل إلى عـ د أـ لـ لـ

إلى عـ لـ م إلى نـ فـ عـ مـ <sup>(١٨٦)</sup>

وقد يأتي تكرار الصفات بشكل تصاعدي يحل المباشرة ويبررها :  
ركبوا البحر جاووزوا القطب فانوا

موقع النبرين عاصروا الظلاما <sup>(١٨٧)</sup>

وقد تأتي على هيئة تنازلية تؤدى بالختام

فلـ كـ سـ بـ الـ ظـ لـ مـ سـ لـ مـ

من حـ رـ يـ نـ وبـ اـ لـ سـ وصـ رـ يـ عـ <sup>(١٨٨)</sup>

التدليل

وهو يتصل بظاهرة التكرار الشكلي من حيث يحته في نهاية التركيب المكتسب بنسه ، تحقيقا لمفهوم هذا التركيب أو منظومه ، بدوره لا يتأتى من التردد وإنما من اتصاله بالدلالة السابقة عليه ، فهو ضابط طاروعكم إعلانه . ومن هنا نلاحظ ورود التذييل محتويا الشطر الثاني بأكمله غالبا ، أو وروده في نهاية الشطر الأول ثم نهاية الشطر الثاني أحيانا ، وبأدرا ما يقتصر على مؤخرة الشطر الثاني . ومن النوع الغالب :

وما هدم الشجريب رأيا بنيته

ولا زالت الآراء تـ سـ يـ ونهم <sup>(١٨٩)</sup>

وقد يتصل هذا النمط بضرب الحكمة المستمدة من بناء الشطر الأول :  
صلت سياستهم وحال صباغها

ولكل كاذبة الخصاب حول <sup>(١٩٠)</sup>

وقد يتصل سياق الاستئناف :

وما استبد برأى في حكومته

إن الحكومة تـ سـ يـ مستبدية <sup>(١٩١)</sup>

ومن النوع الثاني

صلت من الأهواء والحر يصدف

وأنصفت من نفسي وذو اللب ينصف <sup>(١٩٢)</sup>

وهو غالبا ما يتصل بالصم الأخلاقية العامة .

ومن الثالث

• من ذا بناويك والأقدار جارية

عـا تشائـيـ والـديـا لـن قـهـرا <sup>(١٩٣)</sup>

• فأنعت لي شكوى الهوى وسبقني

في مدح عباس ومثلك سبق <sup>(١٩٤)</sup>

عناصر الإيقاع المعوى ، لذا جعلها مقدمة من صوت ادعائي (١١٦) ، كما أطلق عليها الطوى تسمية (التكاثر والتضاد) ، جريا على عادة بعض علماء البلاغة (١١٧) ، مما يؤكد وجود مفهوم التناسب بين المتقابلين .

وتدقيق النظر إلى علاقة التماثل بالمدلول يمكن أن يؤدي بنا إلى الملاحظة التالية

- + اختلاف في المدلول = غم الاختلاف
- + اتفاق في المدلول = ترادف
- + تضاد في المدلول = طباق
- + اتفاق في المدلول = تكرار
- + اختلاف في المدلول = جناس
- + تضاد في المدلول = جناس
- طباق (١١٨)

ثم تدقيق النظر إلى علاقة المتقابلين يؤدي إلى الملاحظة التالية



فحضور البعض يستلزم حضور نقيضه غيابا ، مما يجعله ضيقا للمقابلة إلى ألوان التكرار العظمى ، فهي وسيلة أسلوبية ذات طبيعة دلالية مزدوجة ، مما يجعلها مؤثرة في الأداء الشعري أبلغ تأثير . ويبدو أن الحس اللغوي بأن الطبيعة التكرارية في المقابلة أقل منها فيها سبقها من ألوان التكرار هو الذي هبنا للتوزيع في المقابلة أن تزداد نسبته في الانتظام ، فبلغت ٥٦,٢٦ ٪ ، في قصيدة المديح عند حافظ ، بحيث أصبح هذا التوزيع عاملا إيجابيا في كثافة الإيقاع والتناسب الدلالي .

ويمكن رصد أشكال التوزيع بين المتقابلات في الصور التالية

- أمر التقليد فيها وهي  
مجيوش من ظلام الخشب
- في الماهلية والإسلام هبته  
تشي الخطوب فلا تعدو هودايا (١١٩)
- وشقبت منه بقره وبعاده  
وأخو الشقاء إلى الشقاء موق (١٢٠)
- ابن أوله والسعد آخره  
وبين ذلك صفو العيش لم يشب (١٢١)
- فاشرع يراعك يا محمد إبه  
نار اللئام وحة الأحرار (١٢٢)
- واذكر لنا عهد الدين بنائهم  
جمعوا عليك همومهم وفرقوا (١٢٣)

## التفصيح

وهو يتصل بما قلناه عن التكرار الشكلي . فإذا كان التذييل ككرر ندلالة على من الإيقاع ، فإن التفصيح ككرر في الإيقاع ، لا يتصل بالندالة ولكنه يوصي إلى الكثافة الموسيقية التي تعد من أهم سمات شعرية التعبير

وقد تعددت أشكال التفصيح الوارد في قصائد المديح - عند حافظ - بحيث استوعبت عدة ألوان بديعية قديمة هي : التجميع ، والتسميط ، والموازنة . وقد قام التفصيح في عاليته على تناسب مرردات كل شعرة مع ما يناظرها من الشعرة الثانية ، أو تناسب تفصيح الشعرة الأولى بحسب

أما السياق الذي ورد فيه هذا التفصيح فلنحطه في المقابلة

- ابن أوله / والسعد آخره /
- وبين ذلك صفو العيش لم يشب (١٢٤)
- كثير الأيادي / حاضر الصبح / منتصف /
- كثير الأعادي / طاب الحقد / صبح (١٢٥)
- فأنت / ها / إن قام / في الشرق / مرجف /
- وأنت / ها / إن قام / في الغرب / مرجف (١٢٦)

كما نلاحظه في حال تعدد المآثر ونمطيتها :

- الحلم حلبيته / والسعد قبلته /
- والسعد عنه / كشالة الكرب / (١٢٧)
- يا كاسي الخلق الرضى / وصاحب الـ
- أدب السرى / وياقني الثقبان / (١٢٨)

كما سمعته في حال التناظر والتناسب :

- أسطولنا الحق الصراح / وجيشنا الـ
- حجج الصراح / وحرينا الشليل / (١٢٩)

حيث امتد التناسب من الأسطول إلى الجيش إلى الحرب

- وقد تمتد هذا التفصيح إلى حال المشابهة في جوانبها المتعددة
- أمن على المكدود / من ظل دوحه /
- وأمن على الملوود / من لدى مريض / (١٣٠)

فهو يصور براحة شوق - في حناها - كظل الدوحه أو لدى المريض .

## التقابل

ويمكن إضافة هذا اللون التعبيري إلى التكرار الشكلي بالنظر إلى حقيقة دوره في الكلام الإبداعي ، من حيث يعطي وجود التناقص في التركيب إلى نوع من التناسب ، فالطابق والمقابلة تمثل فيها

والحماسة الأخريات امتد قبا إلى بيتين في مثل قوله إلى أحمد لطف  
السيد .

بالأمن قد علمت  
أدب السكينة وأحرار  
والمسيوم قد أظففتنا  
بالطريقات من الخمار<sup>(١٢٢)</sup>  
ولذا رى أن ورودها عند حافظ كان محدود الأثر في بناء الأبيات  
وترتيب الصياغة .

لما التقابل على الشكل الغالب عند ، فهو - إلى جانب أثره  
الدلالى - يخلق نوعا من التلازم يوجب لموسيقى البيت أن تؤكد  
وتتدعم ، بتناسق حركة المعنى وانتظامها ، بل إن تركيب معرقات  
البيت قد يساعد بدوره على تكثيف الإيقاع واتساقه :

العلم / في البناء / مزنة / رحمة /  
والجهل / في النعماء / سوط / عذاب /<sup>(١٢٣)</sup>  
وقد يكون التقابل في تناسق ثلاث .  
بى وهم / في الشعر القديم وفي  
الشعر الحديث / فتم المقام الباقى /<sup>(١٢٤)</sup>  
أو تناسق ثنائى  
/ باعاشق الخلق الصريح / وشائى الخلق الموارى /<sup>(١٢٥)</sup>

#### أثر التقابل في الدلالة :

يجب أن ندرك أن الطعم اللغوى لا يعرف الأنسقة الخاصة وإنما  
يجمع لقواعد تحكم في علاقاته . والتصادم نوع من العلاقة بين  
المعاني يقدمه المعجم اللغوى للتكلم . وربما كان هذا التصاد أقرب  
إلى الذهن من أية علاقة أخرى ، فمجرد ذكر معنى من المعاني يدعو  
ضد هذا المعنى إلى الذهن ، خلافا للقصيدة من أوضح الأشياء في  
تداعى المعاني لأن استحصار بعضها في الذهن يستتبع عادة  
استحصار الأخرى<sup>(١٢٦)</sup>

من هذا المنطلق يمكن أن نقسم التقابل - عند حافظ - إلى  
قسمين رئيسيين  
أحدهما : التقابل الذى تقدمه له اللغة ، ولا حصل له فيه إلا من  
حيث توريده وعمره في مكان من التركيب .

الأخر : التقابل الذى يخلفه الشاعر من خلال السياق ، فيجمع  
فيه بين أشياء قد لا تتوفر فيها طبيعة التصاد ، وإنما يكتفى فيها بطبيعة  
التقابل التى تؤدي نفس الدور الدلالى للتصاد ، ولا شك أن محروون  
المعجم اللغوى قد ساعد بشكل أو بآخر على ظهور التقابل اللغوى ،  
حيث اتفقت هذا للمعجم معنى التصاد الكامل أحيانا فيما يتصل بالبعد  
الزمى مثلا :

لك مصر ماضيا وحاضرها معا  
ولك الهدى الضمير المتحقق<sup>(١٢٧)</sup>

قالت : نرى في الأرض ذا نوعة

قد بات بين اليأس والمطمع<sup>(١٢٨)</sup>  
حزوت له لما أتيت به

ففاق عاطفها في السجن حالها<sup>(١٢٩)</sup>

فلم يمد من إحسانه متأخر

ولم يجر في مبرراته متقدم<sup>(١٣٠)</sup>

أعجمى كاد يصلو بحمه

في سماء الشعر نجم العرق<sup>(١٣١)</sup>

فرحمت وفي نفسى من اليأس صارم

وعدت وفي صدى من الحلم مصحف<sup>(١٣٢)</sup>

هذا من الغرب قد سالت مراكمه

وذا من الشرق قد أوى بطوفان<sup>(١٣٣)</sup>

تولست الأمور في ركها

فلم يبع مذك في وكهل<sup>(١٣٤)</sup>

قد كان حلم رسول الله يؤنسها

فجاء بطش إلى حفص غشيا<sup>(١٣٥)</sup>

يا عاشق الحق الصريح

وشائى الخلق الموارى<sup>(١٣٦)</sup>

فلا الحسابة في حق بحاصلها

ولا الصراة في شغل بحالها<sup>(١٣٧)</sup>

العلم في البناء مزنة رحمة

والجهل في النعماء سوط عذاب<sup>(١٣٨)</sup>

ويبدو من أشكال هذا التوزيع أن أحد المتقابلين يقع في نهاية  
الشطر الأول أو نهاية الشطر الثانى في أربعة عشر شكلا من سبعة  
عشر ، كما أنه يقع في نهاية الشطر الثانى في عشرة أشكال ، مما يدل  
على أن المضرب هو مركز الثقل الذى تكتمل فيه المقابلة بحيث يحكم  
بإطلاق معنى البيت عن طريقه . وحافظ في ذلك يتابع مسج  
القصيدة العربية في أن يكون البيت المفرد كيانا قائما بذاته ، يحكم  
بإطلاق معنى طريقه القافية التى تخرج دلالة .

وهذا لم يمنع معنى التقابل من أن يكون أكثر من بيت واحد . ولكن  
هذا النوع الأخير نادر في قصيدة المصباح ، بحيث لم يرد إلا ست مرات  
لمثلت حدها إلى أربعة أبيات ، في نهضة لإدوارد الساج بتوجيه

بالر صافى دانت سناها

مماجم الشعر لما عافت المدا

وفي البحار أساطيل إذا غضبت

نرى البراكين فيها تذف الشرا

وهن في السلم والأيسام باحة

عبرائى يكتنن السلك والحرا

حتى إذا نشبت حرب رأيت بها

أغوال قفر ولكن تهر الحبرا<sup>(١٣٩)</sup>



ما أطلق عليه طباق السلب ، حيث تأتي الكلمة الأولى مثبتة والثانية  
منفية .

هجعت يا طير ولم أجمع  
ما أنت إلا عاشق مدعى (١٣٦)

لما المقالات السابقة فالملاحظ أن حافظاً قد تحرك فيها - في أغلب  
الأحيان - من خلال الاستعمال القديم لشعراء العربية لها ، بحيث  
يتقلص دوره الفنى على مجرد عرسها في الصياغة ، ومن هنا تصبغ  
قريبة من المقابلة المعجمية ومن ذلك مقابله بين الضوء والظلمة

• قد كنت غدياً السبيل بصره  
• فركبها في ظلمة وعشار (١٣٧)

وقد قابل البحرى بينها في قوله :  
• أحسن الله في لوائك عن ضر مضاع أحسنت فيه الولاء  
كان مستغنياً فعز ومحرور  
مأ فأجدى ومظلاً فأغواء (١٣٨)

ومن الناحية اللغوية فإن مطابق الظلمة هو نور .  
وقد يجرى حافظ بعض المقابلات السابقة ، وقد انقطع فيها عن  
الجرى في مصار استعمال سابق ، كما انقطع فيها عن الاستعمال  
المعنى تماماً ، وإنما يخلق من التركيب وعلاقاته التجاوزية صورة  
تقابلية جديدة

• ما حمل خلق الماء بين مطوره  
إلا إلى خلق الزناد الوارى (١٣٩)  
• شلت أنامل من رمى فلكه  
حز المدي ولكفك الشفيل  
• وقد كان كل الأمر تصويب نبلة  
فأصبح بعض الأمر تصويب مدفع (١٤٠)

في البيت الأول أضاف الخلق إلى الماء ثم أضافه إلى الزناد فتبع من  
هذه الإضافة المقابلة بين اللين والشدّة ، وفي البيت الثاني جاء  
بمبتدئين مختلفين (حز المدي) و (التفيل) ووجد بين الخبرين  
(لكمه ، لكفك) فتبع من هذا الاستاد المقابلة بين الثوب  
والمقاب ، وفي الثالث وجد بين المصاف (تصويب) وخالف بين  
المصاف إليه (نبلة ، مدفع) فتبع من هذه الإضافة المقابلة بين  
الضعف والقوة

#### الساطة والتركيب

نلاحظ أن حافظاً يجرى التقابل في الأبيات - غالباً - بين  
مفردتين ، وهو ما اعتبرناه بسيطاً ، باعتباره مقابلاً لتعدد المقابلات  
داخل البيت الواحد ، وهو ما اعتبرناه مركباً ، وإجراء للمقابلة في  
هذين الشكلين لم يصبغ لتق دلالى معنى يمكن رصده ، وإنما تأتي

أو تدخل معنى التضاد فيما يتصل بالبعد المكاني :  
وتنقلت في عائلها الحضر  
بيننا وبينه وأمامنا (١٤١)

ويم أن المعجم تدور تقابلاته بين المفردات فالشاعر يجد نفسه أمام  
حدود ضيقة ، لا ينفذت منها أحياناً إلا بالتقابل السابق للموسع بين  
معنى لابين المفردات :

• نشرت فصل كرام في مضاجعهم  
جر الزمان عليهم ذيل نسيان (١٤٢)  
• وبين حنينة في أولى عراضه  
فؤاد والسدة سرعى فلولها (١٤٣)

والشاعر في البيتين السابقين قد أقام التقابل في كل منهما من خلال  
التركيب بين التذكر والنسيان ، ثم بين الشدة والرحمة ، معتمداً على  
قدرته في الربط بين المفردات ، على نحو ساعد على إبراز الدلالة من  
خلال العلاقات التركيبية .

وبالمقابلة يمكن ملاحظة التقارب بين التقابل المعجمي والتقابل  
سياقي ، حيث يبلغ الأول مائة وثلاثة وسبعين ويبلغ الثاني مائة  
وأربعة وخمسين .

ومن المقابلات المعجمية التأخر والتقدم :  
فلم يذن من إحسانه معاصر  
ولم يجر في ميدانه متقدم (١٤٤)

والمقابلة بين الموت والحياة :  
حفظ الله مصمما في يديه  
قد أنات الأسى وأحيا الرجاء (١٤٥)

والمقابلة بين الخيم والحلحل  
كسم سيد بالعلم كما  
ن برغمه للجهل عبدا (١٤٦)

وبين الضعف والقوة :  
سبحان من فان القطباء بأمره  
ليد الضعيف من القوى الخافى (١٤٧)

وبين الشك واليقين  
لا الشك بذهب باليقين ولا الرؤى  
تجدى السوء ولا رقى الشيطان (١٤٨)

ومن المقابلات المعجمية التي اعتمدناها في هذه الدراسة

أهمية كل منها من حيث تكثيف الإيقاع المعنوي في البيت أو تخفيفه ، كما يمتد أثر التركيب إلى بروز منه في ، يمثل في إسكابه ضرورة التعدد إلى الوحدة . في قوله :

**العلم في البأساء مزية رحمة**  
**والجهل في النعماء سوء عذاب**<sup>(١١٢)</sup>

نلاحظ تركيب التقابل في أربعة أزواج قد لا يكون بين مفرداتها أي التقاء ، ولكن يتركبها على هذا السق آل الأمر إلى وحدة في المعنى بين فائدة العلم ومضرة الجهل . وفي قوله

**تأوى الظبياء إليه وهي أواس**  
**وتجيد عنه الأسد وهي هوارى**<sup>(١١٣)</sup>

ونلاحظ التقابل الرباعي أيضا إلى المقارنة بين اللين والعتف

وقد تعددت اتجاهات التقابل المركب في خطوط أفقية ورأسية تميز عنصرا دلاليا فريدا في جوهره ، كما في قوله عن مطران :

**يبي ويهلم في الشعر القديم وفي الشعر الحديد فتم الحاد المبالى**<sup>(١١٤)</sup>  
فالامتداد الرأسى يمثل في حركة البناء والمهدم ، والامتداد الأفقى يمثل في اتصال القديم بالحديد ، ليكون الناتج تفرع مطران في تجديده بين الشعراء والمحدثين .

وقد يقتصر التركيب على شطر واحد فلا يمثل ذلك من أثر التكثيف في الإيقاع المعنوي ، كما في قوله محمد المويلى

**فاشع بمراصك يا محمد إبه**  
**نار اللطم وجنة الأحوار**<sup>(١١٥)</sup>

انما هو الدلالة للتقابل :

من تبين للسياقات التي ورد فيها التقابل في قصائد المديح نلاحظ تعدد هذه السياقات وتشعبها حتى بلغت ستة وثلاثين سياقاً يمكن تقسيمها إلى ثمانية محاور رئيسية .

١ - محور الظهور والختفاء .

وتبلغ نسبته من جملة المقابلات ٢٠٨٧٪ ، وهي تمثل أعلى النسب جميعا ، ويتصوّر تحت هذا المحور :

• سياق الموت والحياة .

عاشروا المدة في الدنيا فعندهم

**عز الحياة وعز الموت سيان**<sup>(١١٦)</sup>

وتؤكد المقابلة هنا تفرغ من مصحوبها في التصاد ، لتتحول إلى وحدة لاثنائية فيها ، يقف فيها أهل الشام من الموت والحياة موقعا واحدا ، يملونه أو يرمصونه ، تبعا لما تحلبه عليهم طبيعتهم الأبية الكريمة

• يليه سياق الظهور والختفاء :

لاذت بهمتك العلويات واعتصمت

**وأعصمت لك في سر وإعلان**

ونلاحظ التقابل هنا كسابقه إلى نوع من التوحيد ، في موقف الشعب من الخديو عباس الثاني ، بحيث أصبح التقابل مغرغا من دلالاته في التضاد أيضا .

• ثم الحركة والسكون .

**سكن الظلام وبات قلبك بخفق**

**وسطا على جيبك هم مقنق**<sup>(١١٧)</sup>

وفي هذا السياق يظل التمايز بارز بين المتقابلين بحيث تؤدي المقابلة دورها الدلالي في المقارنة والإشارة وخططة الانتظام الرتيب في الحياة .

٢ - محور السهل والصعب :

وهو يلى محور السابق من حيث نسبة وروده في قصائد المديح حيث تبلغ نسبته ١٩٪ .

ويتصوّر تحت هذا المحور سياقات متعددة .

• البسط والصيق .

**مائل ربك عرشا بات بحرسه**

**عدل ولأمة في سلطان من غلدا**<sup>(١١٨)</sup>

• القوة والضعف :

**سبحان من دان القضاء بأمره**

**ليد الضعيف من القوى الخالى**<sup>(١١٩)</sup>

• الجاح والمنل :

**الصعير أفعلى وإن عزافى**

**لولا كما فوق السالك تخلق**<sup>(١٢٠)</sup>

• الحلو والمر :

**فأنت بهم كالشمس بالبحر إها**

**نرد الأجاج الملح عذا فبرشف**<sup>(١٢١)</sup>

وغالبية التقابل في هذا المحور تظل على تمايزها وبرز أوجه المقارنة فيها ، إلا في السياق الأخير حيث آلت المقارنة إلى التوحيد ، على أساس صلاح الماء كله للشرب بالقوة أو بالضعف

٣ - تقابل الأرحام :

وتسبته ١٤٣٥٪ ويتصوّر تحت هذه سياقات :

• الماضي والحاضر والمستقبل :

**لك معر ماضيا وحاضرها معا**

**ولك العهد المنعم المتعق**<sup>(١٢٢)</sup>

وقد يقتصر التقابل على الماضي والحاضر :

**بالأمس كانت عليك الشمس ضاحية**

**واليوم فوق ذراك البدر قد سفرا**<sup>(١٢٣)</sup>

أو على المحاصر والمستقل .

هذى مناقبه في عهد دولته

لشاهدين وللأعقاب أحكيها<sup>(١٥٥)</sup>

• تقديم والحديد

فعل مؤيدك الجديد ثمة

وعلى مؤيدك القديم سلام<sup>(١٥٥)</sup>

• دليل وإله

جاءت في نفسه

ووصلت إليك بالهار<sup>(١٥٦)</sup>

• الأول والآخر

الجن أوليه والسعد آخره

وبين ذلك صفو العيش لم يثب<sup>(١٥٧)</sup>

• السور والماء :

وكاد يصبر إلى دنياكم (صم)

ويسرفي ببيع بالقيه بقاتها<sup>(١٥٨)</sup>

وتتمثل أهمية التقابل في هذا المحور في امتداد الدلالة أيضا ،

باعتبار حركة الزمن الممتدة ، وإن كان هذا لم يمنع الشاعر من عكس

حركة الزمن ومداه إلى الوراء ، إذ كان المحاصر هو مركز الاهتمام

وثقله ، كما في قوله لمصطفى صادق الرافعي

أراك - وأنت نبت اليوم - ثقي

بشعرك فوق هام الأولينا<sup>(١٥٩)</sup>

٤ - العظمة والخطورة .

وسبته ١٣ ٪ وتضمن عدة سياقات :

• الكرم والإيمان

• كملت كمالا لوتناول كفره

لأصبح إيمانيا به يحض<sup>(١٦٠)</sup>

• فقام بأمره الله حتى تهرت

به فوحة الإسلام والشرك مجدب<sup>(١٦١)</sup>

وي البيت الأول جاء الفعل (أصبح) بين التقابلين ، فأثرت الدلالة

على الصيرورة والتحول من حالة إلى حالة ، أما في الثاني فقد ظل

تأثير بارزاً بين المتقابلين ، بل إن إضافة الفوحة إلى الإسلام والإحبار

عن شرك (مجدب) قد زاد المفارقة وصوحا

• الضلال والهداية :

• إلى لأبصر في أنشاء برده

مورا به تجدى للحق ضلال

• فلا احسابة في حق مجاملها

ولا القربة في بطل مجايبها<sup>(١٦٢)</sup>

ويكاد يتداخل هذا السياق مع سابقه في اتصالها بالنظم الدينية ، وإن

كان الثاني أوسع في مجال التحرك الدلال فيما يتصل بشئون الحياة

الدينية أحيانا .

• الرخيم والثمن :

• قبا كالتجيم غير وليسرى

فاطرحوا ثوبى وصول ذهي<sup>(١٦٣)</sup>

• حليته بلم زكى طاهر

في حب مصر مصونة مبدول<sup>(١٦٤)</sup>

• الر والذل :

• واليرى يصعد من أظافيا

بالرياح الحر لا بالسحب<sup>(١٦٥)</sup>

• ما بال دنياه لما فياء وارلفها

عليه قد أدبرت عن غير إيدان<sup>(١٦٦)</sup>

٥ - تقابل الجهات

وسبته ١١٫٢ ٪ وامتدت مساحة هذا المحور إلى كل الأبعاد

المكانية طولا وعرضا وعلوا وسفلا ، ورغم قلة وروده نسبيا عند

حافظ

• الشرق والغرب .

من ثوى الشرق أدناه وأبعده

عن مطيع الغرب فيه غير وبنان<sup>(١٦٧)</sup>

• اليمن والشمال :

وتسقلت في عائلها الحضر عينا وبسرة وأماها<sup>(١٦٨)</sup>

• القرب والبعد .

وعلى رجال الجيش من ماشى به

أو راكب أو فارج أو داني<sup>(١٦٩)</sup>

• الأعلى والأسفل :

ولن شئت هنا يا سماء فقللى

وبا عاهها لأكف وبا أرض فابلى<sup>(١٧٠)</sup>

• البر والبحر :

له من رموس الشم في البر مركب

ومن لائر الأمواج في البحر مركب<sup>(١٧١)</sup>

• الوعر والسهل :

أح على أوعارهم وسهولهم

وحيا عبوس القفر حتى يسها<sup>(١٧٢)</sup>

ويشول التقابل في هذا المحور إلى التوحيد في إعادته للعموم والشعوب ،

إلا إذا اتصل بالمقارنة بين الشرق والغرب في مسائل السياسة ومظهر

المصاهرة ، فيظل التمايز بارزا مؤدبا دوره في المفارقة

تقابل الأجناس .

وسبته ٧٫٧ ٪ ورغم تعدد سياقات هذا المحور فقد وردت

لياقاته آيات مفردة ، لم يتكرر فيها الجنس إلا في الجمع بين الذكر

والنظم حيث ورد ثمان مرات

• الرجل والمرأة

هزى النساء مع الرجال صافرا

لايستسلم عواذى الأجفان<sup>(١٧٣)</sup>

• الإنس والجن .

لا يهترون على ضم يحاولـــــــــــــــــ

ياغ من الإنس أو طائر من الحان<sup>(١٧٤)</sup>

• الملاك والشیطان

تسبب الوحى نفسى من محاولتها

ويشئ ملكا في الشر شیطاني<sup>(١٧٥)</sup>

• العرب والعجم

ويطريه في يوم ذكراك أن مشئت

إليك ملوك القول عرب وأعجم<sup>(١٧٦)</sup>

• الحصر والنوادي

وأنت تعرف (عمرأ) في حواضرها

ولست لجهل (عمرأ) في براديا<sup>(١٧٧)</sup>

• النثر والنظم :

لشئ النثر خاصصاً ومثى الشعر

ير وألقى إلى الخيال الزمأما<sup>(١٧٨)</sup>

• اللفظ والمعنى

لديها وفود . اللفظ تناسق خلفها

وفود للمعاني مشعاً عند الجمع<sup>(١٧٩)</sup>

٧ - تقابل العواطف .

وسبته كتابه ٧٤٧٪ وترد أنساقه في آيات شاردة إلا و

القبيل . وهي

• الحب والكره

ومر كل معنى لى بيطاضى

وكل تصور منه أن يتوددا<sup>(١٨٠)</sup>

• المرح والمزح :

مبالغور الزهر في أكمامها

فماحكات من بكاء السحب<sup>(١٨١)</sup>

• الصنع والحقد :

كثير الأباى ، حاضر الصنع ، منصف

كثير الأعادى ، غالب الحقد ، مصنف<sup>(١٨٢)</sup>

• الحروف والأمان

شهر به بحث الرجاء وأشرت

أهم وتلك حرفها بأمسان<sup>(١٨٣)</sup>

• العقل والعاطفة :

فوحى عقل يسقول : هذا

ووحى لى يسقول : ذاك<sup>(١٨٤)</sup>

وتتحرك الدلالة في هذا المحور في خطين متوازيين أولهما : خط

التبادل كما في نسق الحب والكره ، ونسق الحروف والأمان ، وخط

التصديق كما في نسق المرح والمزح ونسق الصنع والحقد .

٨ - تقابل الأعداد .

وسبته ٦٥٤٪ وله صفان .

• القلة والكثرة

الشبر في صوف السياسة فرمخ

واليوم في تلك السياسة جيل<sup>(١٨٥)</sup>

• الجمع والفرق .

واذكر لنا عهد الذين بأهم

جمعوا عليك همومهم وتفرقوا<sup>(١٨٦)</sup>

وظل التقابل بارزاً في هذا المحور من خلال التجسيد بنادى العدى بين المتقابلين . ويجب ملاحظة أن التقسيم المحورى الذى رصدناه من خلال أساق التقابل ليس جامعاً مابعا ، فمن الممكن تحريك أحد الأساق من محور إلى آخر تبعاً للدلالة المفادة من النسق ، وتبع للعلاقة التركيبية بين مقدرات التقابل وغيرها من المقدرات السابقة عليها أو اللاحقة لها . المهم أن علاقة التوتر ، والجذب ، والتناحر ، تظل مسيطرة على هذا للنسب الأسلوبى الملامت .

لقد كانت هذه المحاولة في تتبع أنماط التكرار - في قصائده المديح والتهاني عند حافظ - بمثابة استكشاف لإمكاناته التعبيرية تلك التى استخدمها بشكل لافت ، يتيح للنسج الأسلوبى إمكان التوصيف الشكل ، مع ربط هذا التوصيف بالنسبة الحقيقية لعمل الأدب ، وربطه بشعرية الأداء ، ذلك أن الفرق بين الشعر والنثر إنما يثور حقيقة إلى الناحية اللغوية الشكلية مع ربطها بأهيكل الخاص الذى يصنع الشاعر من الربط بين الدل والمندوب من جهة وبين المدولات بعضها ببعض من جهة أخرى

ولا شك أن التكرار المعطى كان وسيلة غنية أحات كثيراً على خلق العلاقات المتعددة داخل البيت ، دون أن تتحطى ذلك إلى بناء القصيدة كلها ، إنما جعلها وسيلة جزئية . وحافظ في ذلك لم يخرج عن النهج التقليدى للقصيدة العربية . وإن كان ذلك يعطى مؤشراً على معرفة دقيقة بإمكانات اللغة وكيفية استخدامها ، واستيعاباً لكثير من مظاهر للرونة في الاستعمال

كما تميز التكرار المعطى - عنده - بالتوازن بين الإخبار والإيجاء ، تبعاً للنساق الذى يرد فيه ، فكان يقرر أحياناً ويؤثر في أهلب الأحياء ، يحقق الأسلوب التكرارى غاية الإيهام وعاية التأثير . ولا نستطيع القول إن حافظ قد وجه جهداً خاصاً إلى إثراء الرصيد الدلالي للغة بالحديد أو التوسيع في دائرته ، بل يبدو أنه كان حريصاً على أن يظل استعماله للوسائل التعبيرية من خلال المقدرات محصفاً بيمطه القديم ، وأن تظل المقدرات ذاتها دلالاتها القديمة دون تحريك لهذه الدلالة إلا في النادر القليل .

ولا شك أن الدراسة بعد ذلك تظل في حاجة إلى استكمال ، يتبع الخط التكرارى في بقية الديوان ، لكى تكتمل الصورة الموسعة لطبيعته الفنية والجمالية .

## المواضع :

- (١) وهي القلم - مصطفى صادق قرافي - صبط محمد سعيد المزيان - مطبعة الاستقامة بالقاهرة ج ١ ص ٢٣٦ ، ٢٣٩
- (٢) نائل المائر - ابن الأثير - ت ٥ - أحمد الخولي ، د - يدوي طباعة - هيئة مصر - ١ / ٣٢٨
- (٣) انظر امرؤ القيس حياك وشعره - دار كرم بدمشق للطباعة والنشر
- (٤) ديوان حافظ - صبط محمد أمين وآخرين - دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ ١ / ٥
- (٥) السابق ٢٣
- (٦) السابق ١٠
- (٧) السابق ١٤
- (٨) السابق ٣٩
- (٩) السابق ٣٨
- (١٠) السابق ٣
- (١١) السابق ٣٣
- (١٢) السابق ٢٦
- (١٣) السابق ٢٢
- (١٤) السابق ١٩
- (١٥) السابق ٥
- (١٦) السابق ٧
- (١٧) السابق ١ / ٣٢
- (١٨) السابق ٥٠
- (١٩) السابق ٨
- (٢٠) السابق ١٢
- (٢١) السابق ٤٤
- (٢٢) السابق ٤٠
- (٢٣) السابق ١٤
- (٢٤) السابق ١ / ٣٢
- (٢٥) السابق ١٧
- (٢٦) السابق ٩
- (٢٧) السابق ٢٣ والبيت من الإمام محمد
- (٢٨) السابق ١٦
- (٢٩) السابق ١١١
- (٣٠) السابق ١٩
- (٣١) السابق ٢٩
- (٣٢) السابق ٩
- (٣٣) السابق ٨ يريد نفسه بطلاناً سيده .
- (٣٤) السابق ٣٧
- (٣٥) السابق ٢٢
- (٣٦) السابق ١ / ٢٢
- (٣٧) السابق ١٢٧
- (٣٨) السابق ٣٣
- (٣٩) السابق ١٥٥
- (٤٠) السابق ١٥٣
- (٤١) السابق ٢١
- (٤٢) خصائص الأسلوب في التوقيات - محمد لقمان الغزالي - مشهورات الجامعة العربية ١٩٨١ ، ٧٣ ، ٧٤
- (٤٣) Principes De Linguistique Appliquée: Entrée Arcane. Payot Paris. p. 95
- (٤٤) ديوان حافظ ١ / ١٣٦
- (٤٥) السابق ٥١
- (٤٦) السابق ١٣٨
- (٤٧) السابق ٤٣
- (٤٨) السابق ١٣٧
- (٤٩) السابق ٢٣
- (٥٠) السابق ١٤١
- (٥١) السابق ٧٨
- (٥٢) السابق ١٨ / ١
- (٥٣) السابق ١٥٦
- (٥٤) السابق ٤١
- (٥٥) السابق ٢٣
- (٥٦) السابق ٩
- (٥٧) السابق ١٥
- (٥٨) السابق ١٠٩
- (٥٩) السابق ٨ / ١
- (٦٠) السابق ١٤
- (٦١) السابق ٩٨
- (٦٢) السابق ١٩
- (٦٣) السابق ٤٠
- (٦٤) السابق ١٢
- (٦٥) السابق ١٥٦
- (٦٦) السابق ١٤٤
- (٦٧) السابق ٤٨
- (٦٨) السابق ١٣٧
- (٦٩) السابق ٢٤
- (٧٠) السابق ٧٢
- (٧١) السابق ١ / ٢٣
- (٧٢) السابق ٦٨
- (٧٣) السابق ١١
- (٧٤) السابق ١١٢
- (٧٥) ديوان حافظ : ٥٦
- (٧٦) السابق ١٦
- (٧٧) السابق ٦٤
- (٧٨) السابق ١٢٩
- (٧٩) السابق ١٢٩
- (٨٠) السابق ١٢٩
- (٨١) السابق ١٠٢
- (٨٢) السابق ١٣٩
- (٨٣) السابق ٦١
- (٨٤) السابق ١٠٧
- (٨٥) السابق ٦٠
- (٨٦) السابق ١٥٨
- (٨٧) السابق ٧٣
- (٨٨) السابق ١١٢
- (٨٩) السابق ٩١
- (٩٠) السابق ٢١
- (٩١) السابق ١٨
- (٩٢) السابق ٤٢
- (٩٣) انظر نائل المائر ١ / ٣٦١ ، ٣٧٧ ، انظر المزي ٣ / ٩٧
- (٩٤) ديوان حافظ ١٤
- (٩٥) السابق ٢٢
- (٩٦) السابق ٢٣
- (٩٧) السابق ١٤
- (٩٨) السابق ١١٨
- (٩٩) السابق ١١١
- (١٠٠) السابق ١٢٠
- (١٠١) عند النشر ١٤١
- (١٠٢) انظر ١ / ٣٧٧



|                                    |   |
|------------------------------------|---|
| (١٠٣) مختصر الأسلوب في الشوقيات ٩٦ | (١٠٤) ديوان حافظ ٤٠   |
| (١٠٥) السابق ٩٤                    | (١٠٦) السابق ٤٠   |
| (١٠٧) السابق ٦٤                    | (١٠٨) السابق ١٥٢  |
| (١٠٩) السابق ٤١                    | (١١٠) السابق : ٣٥   |
| (١١١) السابق : ٨٩                  | (١١٢) السابق : ٧٤   |
| (١١٣) السابق ٣٥                    | (١١٤) السابق ٣٥   |
| (١١٥) السابق ٣٠                    | (١١٦) السابق : ٦٩   |
| (١١٧) السابق ٩٥                    | (١١٨) السابق ١١٦  |
| (١١٩) السابق : ٨٤                  | (١٢٠) السابق ١٠٧  |
| (١٢١) السابق ١٩                    | (١٢٢) السابق ١١٤  |
| (١٢٣) السابق ١٠٥                   | (١٢٤) السابق : ١٣٩  |
| (١٢٥) السابق ١١٦                   | (١٢٦) قصود في لغة العربية - د. رمضان عبد شواب - المطابع ٣٣٦ |
| (١٢٧) ديوان حافظ ٢٣                | (١٢٨) السابق ٥٩   |
| (١٢٩) السابق ٦٣                    | (١٣٠) السابق : ٩٤   |
| (١٣١) السابق ٧٤                    | (١٣٢) السابق ٥٨   |
| (١٣٣) السابق : ١١٦                 | (١٣٤) السابق : ١٧   |
| (١٣٥) السابق : ٤٦                  | (١٣٦) السابق - ٣٤   |
| (١٣٧) السابق - ١٥٢                 | (١٣٨) نقل الشاعر ١٤٩ / ٣                                    |
| (١٣٩) ديوان حافظ ١٥١               | (١٤٠) السابق ١١٣  |
| (١٤١) السابق : ١٣٠                 | (١٤٢) السابق : ١٥٧  |
| (١٤٣) السابق ١٥٠                   | (١٤٤) السابق - ١٣٦  |
| (١٤٥) السابق ١٥٢                   | (١٤٦) السابق - ١٣٧  |
| (١٤٧) السابق ٤٠                    | (١٤٨) السابق ١٩   |
| (١٤٩) السابق ٤٧                    | (١٥٠) السابق ٤٣   |
| (١٥١) السابق ٢٢                    | (١٥٢) السابق ٢٢   |
| (١٥٣) السابق ٤٣                    | (١٥٤) السابق ١٨   |
| (١٥٥) السابق ٩٧                    | (١٥٦) السابق ١٥١  |
| (١٥٧) السابق ١٥١                   | (١٥٨) السابق ١١٤  |
| (١٥٩) السابق ١١٩                   | (١٦٠) السابق ٢٣   |
| (١٦١) السابق ١٦                    | (١٦٢) السابق ٨١   |
| (١٦٣) السابق ٤٠                    | (١٦٤) السابق ١١٣  |
| (١٦٥) السابق ٤٠                    | (١٦٦) السابق ١٣٩  |
| (١٦٧) السابق ١٣٨                   | (١٦٨) السابق : ٥٩   |
| (١٦٩) السابق ٤٩                    | (١٧٠) السابق ١٢٧  |
| (١٧١) السابق : ١٧                  | (١٧٢) السابق ٥٤   |
| (١٧٣) السابق ٤٧                    | (١٧٤) السابق ١٣٧  |
| (١٧٥) السابق : ١٣٥                 | (١٧٦) السابق - ٧٢   |
| (١٧٧) السابق ١٧                    | (١٧٨) السابق : ٦٢   |
| (١٧٩) السابق : ١٢٠                 | (١٨٠) السابق ١٠   |
| (١٨١) السابق ٣٨                    | (١٨٢) السابق ٢٢   |
| (١٨٣) السابق : ٤٨                  | (١٨٤) السابق ١٣٣  |
| (١٨٥) السابق : ١١٢                 | (١٨٦) السابق ٤١   |



مركز تحقيق ونشر التراث العربي

## ملاحظات على

# بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم

## على هندawei

تطرح هذه الملاحظات إلى إلقاء الضوء على أحد قطاعات الجملة الخيرية ، وهو الجملة الاسمية مبنية ومنبئة ومؤكدّة ، وذلك من خلال تحليل الأغماط المختلفة لكل نوع منها ، والأشكال الكثيرة التي تدرج تحت كل غمط من هذه الأغماط . وقد عزز البحث - الذي يتخذ المسح الوصفي ومبناه - بدراسة إحصائية استهدفت إيضاح نسب ورود كل نوع من أنواع الجملة الاسمية ، ونسب ورود كل غمط داخل نوعه ، وكل شكل في غمطه ، وذلك لمعرفة أي الأغماط والأشكال أكثر شيوعاً واستخداماً لدى الشاعر ، وأيهما أقل شيوعاً ، وأشدّ ندرة بالمقارنة بسواه .

من اختلاف ، وما تصرف فيه الشاعر خلافاً للقياس . وأخيراً ثم عرض لقضية دلالات التراكيب التي استخدمها الشاعر حافظ إبراهيم ، وفيه محاولة للإفادة مما عرض له البلاغيون في هذا الصدد قدر الطاقة

وأود - قبل الخوض في هذه الملاحظات - أن أشير إلى بعض الملاحظات العامة التي أظنها مفيدة فيما نحن بصدد من إحياء للحديث عن الشاعر حافظ إبراهيم :

كان حافظ إبراهيم عباً للشعراء المعاصرين ، وكان أحبهم إليه

وسعى إلى قدر أكبر من الوضوح والفاصلة ، تحت مقارنة نتائج الدراسة الإحصائية تلك بتأنيج دراسة مناظرة في المعصليات والأصمغيات ، وقد أوضحت تلك للمقارنة تقارب نسب ورود بعض أشكال الحمل الاسمية في كل من ديوان حافظ إبراهيم ومحمودى الشعر القديم ، على حين تفاوتت بدرجة كبيرة نسب ورود أغماط وأشكال أخرى ، بل كشفت للمقارنة عن اختفاء بعض الأغماط أو الأشكال في أحدهما دون الآخر .

وقد عرست تراكيب الجمل الاسمية المختلفة التي استخدمها الشاعر على الأحكام التي تضمنها أهم كتب النحو لكشف ما تدّ فيها

أبو نواس والبحري وأبو تمام ، وهو يقول عن هؤلاء :

وأحب أبا نواس لأنه أطعمهم إذا أفاق، ثم يليه في  
المكانة البحري فإن دياره كالفصة ، أما أبو تمام فهو  
شاعر المعاصم ، ولست أحب المثني ، ولكني أحترمه  
لأن لبيانه آثار العقل والحكمة ، فأنا أقف إعجالاته  
وأقرؤه وأفكر فيه ، ولكني لأعني أشعاره ،  
ولأأرقص لمعانيه ، أما البحري فأكاد أخذه  
بالخصم .

ويقول حافظ عن نفسه :

«إني أبيت المعنى إذا لم ينق لي لفظ رائع» .

ويشير إلى عوامل الإجابة في شعره فيقول

«أن أكون في حالة من الشجن تجاوز الحزن ،  
أو أكون مضطرباً حرجلاً ، أو أكون في أرق -  
أما الصفاء والأوس والفرح والسرور في الرياض وعند  
لقاء الشجر ، فتحدث في نفسي حالات لا تواتني  
على النظم ، فأنا لا أجيد القصائد في التباهي نفسها  
إلا وأنا حزين . وأنا أؤمن بأن لكل شاعر شيطاناً ،  
لأن أكاد أسمعهم يهيم في أدبي بالمعنى ، وأحياناً  
بضرب ، فيخلق على وأنا أقيد كلماته ليبت أكمه في  
القهوة ، وأسر أكمه في المفطار ، وآخر وأنا أعاد  
الأصحاب» .

ويشير بعض الباحثين<sup>(١)</sup> إلى أن «حافظ» لم يكن يعتبر الشعر فناً  
يدرس ويتقن على أساندة على المكس من أحمد شوقي ، وكل  
ما فيه أنه كان يقوم أثر البارودي في فحولة العبارة وإشراق  
الديباجة .

أما ثقافته فإنها «تكاد تكون حرية خالصة» تعتمد أكثر  
ما تعتمد على كتب الأدب واللغة والأخبار ، وقد اخترن في حافظه  
منها قدرًا ضئيلاً ، ووقف على بعض المعارف الغربية الأخرى  
كالفلسفة والتاريخ والمذاهب الفكرية ، ولكنه لم يكن يتصفها ،  
ولهذا كان أنقص ما يجتاز به شعره أنه كان ذا مسحة حرية  
صريحة<sup>(٢)</sup> .

ولعل من أهم مصادر ثقافة حافظ المحاسن التي كان يرتادها  
ويلقى فيها أعلام الأدب والصحافة والسياسة في عصره

ويبقى عهد السيد الخندي ما قيل عن إتقان حافظ اللغة  
العربية بقوله : «لو كانت درايته بالفارسية طيبة ، لتضحت على  
شعره ، ولعهرمه أثر الثقافة الغربية كما نرى في شعر شوقي ، ولكنك  
تجد مسحة حرية خالصة في دياره ، وفي جوه ، وفي معانيه وأغلب  
الظن أنه لم يكن يتحسبها»<sup>(٣)</sup> .

أما إنتاج حافظ إبراهيم الشعري ، فأغلب الظن أن قدرًا غير يسير  
منه قد ضاع أو أُلغِيَ عمداً ، ويمكن أن يساق بين يدي هذا الزعم  
بعض ما ورد مؤيداً في سيرة الشاعر :

• من ذلك أن حافظ إبراهيم - كما يذكر أحمد أمين في مقدمة  
الطبعة الأولى للديوان - كان «غير حريص على تدوين شعره ،  
فيكتبه في ورقة حيناً اتقى ، ويلقيها أيضاً حيناً اتقى ، فصاع كثير  
منه ، وتولا فضل الصحف والمجلات في نشره والاحتفاظ به ، لما  
بقي من شعره إلا القليل»<sup>(٤)</sup> .

• ومن ذلك أن ضرورة الحياة لطافته في كثير من الأحيان إلى  
الصمت ، أو إلى إسقاء ما يظم ، حرصاً على وظيفته ، أو خوفاً  
من السجس ، يقول أحمد أمين «ومن ثم كانت هذه الفترة في  
حياته - وما أطولها - فترة صروب في شعره ، ولعل أيام يؤسه  
الأولى روحته وأفرغته حتى قامت شبيها دائماً أمام عييه ، تذرره  
بالويل والثبور وعظائم الأمور ، إن هو أصيب في منصبه أو مُس  
في مرتبه» .

• ولعل ذلك الحرف لازمه بعد خروجه من وظيفته بإيجائه إلى  
للعاش ، إذ ألف حب الأوس واعتاده ، وعقد عليه ، حتى لقد  
أنشدني قبل وفاته قصيدته التي مطلعها :

قد مر حمام ياسعاد وهام  
وابن الكنانة في حياه بضام

وكانت نحو مائتي بيت يصف فيها وزارة إسماعيل صدق  
باشا ، فأشرت عليه - والكلام لأحمد أمين - أن ينشر بعضها ،  
لوبيكها ، أو يعلينا ، أو يحفظ بها بأي شكل من الأشكال ،  
قال : «إن أنطاف السجن ولست أحمله» .

• ومن ذلك أيضاً أنه على الرغم مما كان يعرف عن حافظ إبراهيم ،  
من الطرب وحب الوداد والمكاشاة ، فإن هذه الوداد تفل في  
شعره ، ويعمل أحمد أمين ذلك بعدة أسباب ، منها «أن الناس  
كانوا يظنون إلى هذه الوداد ، كأنها من الأدب الشعبي الذي  
لا يصح أن يترقى إلى الأدب الأرستقراطي ، ولذلك قل أن  
يدخلوا - حتى الآن - فكاهتهم وودادهم في الأدب ، كما  
احتقروا القصيدة ، واحتقروا ألف ليلة وليلة ، وقصة عنتره  
وتغوها ، ولم يجرها الأدباء الراقون اهتماماً إلا في الأيام الأخيرة ،  
فكان حافظ إذا قال شعراً في فكاهة أو مرثع عده من سقط  
مناعه ، ولم ينظر إليه عندما يتحدر شعره للشعر أو التدوين»<sup>(٥)</sup> .

وتتبع الدراسة اللغوية لعمل شعري وتعرضه لنوع من الأحكام  
يحصل في طياته شيئاً من التصويب أو التحطئة ، تتبر هذه الدراسة في  
الأذهان ما شهدته البيئة العربية من خلاف بين النحاة والشعراء ،  
حول بعض ما عده النحاة ترصيصاً في الإعراب أو التصريف في  
استخدامات الشعراء .

أما الآن فإن الصراع يقف في ساحه النقاد وعلماء اللغة كل في  
جانب ، فكثير من النقاد ينكرون الدور الذي يمكن أن تسهم به  
للتأنيب الحبيبة في علم اللغة في تفسير الأعمال الأدبية ، ويعتدون ذلك  
تدخلًا لا مبرر له في عملهم .

«التكامل بين دورَي الناقد وعالم اللغة ضروري وطبيعي ، ولا مجال للقول بأن أحدهما يغني عن صاحبه أو يتزوجحى له حراما»

#### الدراسة النحوية

الجملة الاسمية - موضوع الدراسة - هي التي يتقدم فيها الاسم ، ويحبر عنه باسم مفرد أو فعل ، أو بجملة اسمية ، أو بـ «شبه جملة» ، وذلك هو رأى القصريين ، أما حاة الكوفة فقد جوروا بعرب الاسم لتقدم على الفعل فاعلاً مقدماً<sup>(١)</sup>

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم الجملة على نوعين :

الأول : تقسيم بحسب المعاني العامة ، وهي الإثبات والنفي والتوكيد ؛ وقد اقتضت الجملة الاسمية المثبتة انقساماً داخلياً إلى كل من البسيطة ، وهي التي لم يسبقها فعل أو حرف من التوسيع ، والجملة المنوطة ، وهي التي سبقها أحد الأفعال أو الحروف الناصخة .

الثاني : تقسيم داخلي تفصيلي لكل من الأنواع الثلاثة ، يتضمن الأنماط الرئيسية التي يشملها كل نوع ، والأشكال التي تدرج تحت كل نمط .

ولاستعراض الأنماط والأشكال التفصيلية - التي نشر تجريداً لاستخدامات الشاعر - يمكن أن نلاحظ ما يلي :

#### أولاً - الجملة المثبتة

تركيب يشمل مجموعة من الأنماط ، يندرج تحت كل منها عدد من الأشكال ، تتوزع بحسب ما يمرض لكل من طرقي الإحصاء فيها من تقديم أو تأخير أو تخصيص أو تعريف أو تكبير .

وقد لوحظ - من خلال الإحصاء - أن أكثرها وروداً هو الشكل الثاني الذي أحبر فيه عن المبتدأ المعرفة بكثرة ، ويتفق ذلك مع ما نص عليه بعض النحاة من أن ذلك هو الأصل ، كما أن نسبة وروده في ديوان حافظ تكاد تساوي نسبة وروده في كل من التفصيلات والأجساميات

أمثلة :

نسم المصطفى في قبره جبلاً

لما سموت إليها وهي مغطاة

(٣ / ٦ / ١)

ونشكلاً شئ فهذا منظم

وذلك منثور وذاك مقبب

(١١ / ١٧ / ١)

ويأتى الابتداء بالكرة في ديوان حافظ في المرتبة الثالثة من حيث نسبة الورد في باب الجملة المثبتة البسيطة ، بعد كل من الابتداء بالحرف ، وحلف للبتأ ، ومثل للبتأ الكرة الذي تقدم عليه شبه

«وعلى أية حال فإن من الواضح الآن ، أن الصراع بين الناقد واللغوي هو في الغالب نتيجة لسوء الفهم ، فالناقد يتجاهل استنباطات اللغوي ، واللغوي يتجاهل للملاحظات الشعرية التي يدلي بها الناقد ، فاللغوي مشغوف بإيراد ما في مقولات الناقد من العموص والتعميم ، إلى درجة تجمعها غير ذات أهمية تذكر ، والناقد يصرح أن التحليل اللغوي الحامد لنص من النصوص يدمره أو يفسد حاله بصورة بالغة»<sup>(٢)</sup> .

والذي يتصور لعلماء اللغة ودعواهم ، يحتاج بأن اللغة هي مادة لأدب وسامه ، مما يترتب عليه - في رأيه - أن يكون اللغوي الحق في إصدار الأحكام الأدبية ، ويمكن كذلك القول باطمانان إن النصوص الأدبية مقولات لغوية ذات دلالات خاصة تتكون من لأبوية اللغوية المتأخرة وتقدم من خلالها . ومادام اللغوي يلتزم بالتصرف في إطار نظامه - أي دراسة وتحليل بنية اللغة وما يتصل بها من نظم فرعية ، مادام يفعل ذلك ، فإنه يصبح من السهولة بمكان أن نخطو إلى نقطة تتسكك عندها بأن اللغوي ، في تعامله مع مقولات الأدبية - بما يتعامل في الوقت نفسه مع ظواهر ثلاث هذا النظام وتنتمي إليه ، وعلى ذلك فإنه - أي اللغوي - يجد ما يؤيد تدخله في تحليل النصوص الأدبية .

ويفترض هذا الفريق - بادي ذي بدء - أن الأدب لغة لا يؤمن ثم فإنه خاضع بطبيعته لتحليل اللغوي ، الذي يمكن أن يضيف إلى وصف النصوص الأدبية .

ولعل الرأى الأجدر بالقبول في هذا الصدد هو القول بأن «صحوبة هنا ناشئة عن التصور في فهم دورى كل من اللغوي والناقد ، وأن نظام علم اللغة لن يحل على الإطلاق محل النقد الأدبي ، أو يغير بشكل حاد من أساس مقولاته ، حتى يصبح شكلاً بديلاً ذا معنى من أشكال المعرفة الإنسانية ، فالسمة الغالبة والأساسية للدراسات اللغوية الحديثة أنها تسعى لأن تكون «علماء منضبطاً» والسمة الأساسية للأدب أنه يعنى بالقلم ، وهذه ليس من الواسع «تطويعها» لتسهيح العلم»<sup>(٣)</sup>

وفي مقدم الانتصار لعلم اللغة ومناهجه ، هناك من يؤكد دور عناصر التحليل اللغوي ومصطلحاته ، بإحبارها عندما أساسية بدراسة الأسلوبية ، فوصف جملة من الجمل بأنها مركبة أو مفردة Complex يمكن هذه حكماً أسلوبياً ، كما أن اصطلاح «مفردة» من المعردات التقليدية للأسلوبية ، كذلك يسمى وصف جملة من الجمل بأنها شاذة أو غير صحيحة نحوياً Ungrammatical ، أو بأنها غير مقبولة Unacceptable ، يسمى مثل هذين الصريين من الوصف إلى الاصطلاحات التقليدية للأسلوبية .

ورداً سلمياً بأن معظم الأدباء - إن لم يكن جميعهم - يعملون إلى صرب من اختيار بى معينة تشيع في أثناء أعمالهم ، فإنه يمكن التسليم كذلك بأن في مكانة لأديب أحداث ترويج في هذه البنى ، يتبعه تنويع في الأسلوب ، وغالباً ما يشأ التأثير الأسلوبى Stylistic effect عن تحوير طفيف في البنية التركيبية<sup>(٤)</sup>

جملة أكثر سنة ورود بالغة لأشكال هذا النمط  
أمثلة

يساهما في الزمان له

هبة دقت عن الفطن

(٧ / ٣ / ١)

وق حديث في شان موعظة

لكل ذي نعمة يأني ناسيا

(٩ / ٨٢ / ١)

وتم شكلان من أشكال الابتداء بالنكرة في المفصليات  
والأصمعيات لم يرد أي منها في ديوان حافظ ونجريدتهما .

١ - لولا + مبتدأ نكرة + خبر .

٢ - واو رب + مبتدأ نكرة + خبر جملة

ويمكن القول إن الأشكال التي تحقق فيها محط الابتداء بالنكرة  
في ديوان حافظ إبراهيم لم تستغرق إلا حالات محدودة من تلك التي  
صرح السحابة فيها بمحاذ الابتداء بالنكرة ، فضلاً عن أن أغلبها  
استغرقه شكل الابتداء بالنكرة للسبوقه محض (طرف أو جاء  
ومرور) .

ويمثل حذف المبتدأ المرتبة الثانية من حيث نسبة ورودها إلى  
استغرق معظمها الحذف الحائر ، ومن أمثلة ذلك :

بغوس لها بين الجيوب منازل

بناها التي واختارها الحب معدا

(٥ / ٧ / ١)

أعوت (سعد) قبل أن لحا به ؟

محط على أنشاء مصر جميل

(٣ / ١١ / ١)

ما اختلف الواجب للمبتدأ في ديوان حافظ فقد اتخذ صورة  
المصدر النائب عن فعله ، ومن أمثلة

صراع وعندو بمسيد المدي

ووثب بكاد ينال الشها

(٦ / ٢٢٦ / ١)

أنجاة من القطار . من الحب

مر من البر ، جل رب الأمام

(٣ / ٢٨٦ / ١)

ونرى مسألة تقديم الخبر وتأخيره ، وحالات الوجوب والحوار في  
كل ، وما تشير إلى أمرين

الأول أن تقسم الجملة الاسمية إلى مثبتة ومؤكدة اتصت بإدخال

بعض مسائلها ، من حيث تقديم أحد ركنيها على الآخر  
لأ تأخيره . في الأبواب التي تناسب معانيها ، وذلك مثل  
المبتدأ والخبر الواقفين في أسلوب قصر أو قصر ، فهذان  
يتحاشان في باب الجملة المؤكدة ، ومثلها المبتدأ والخبر الواقع  
بيها ضمير الفصل

الثاني : أن بعض مسائل التقديم والتأخير تمت دراستها في باب الجملة  
للمبتدأ ولكن ضمن أعماط أخرى ، فالخبر الواجب تقديمه على  
المبتدأ النكرة ، والخبر الواجب تأخيره عن المبتدأ إذا كان  
نكرة تدل على دعاء ، قد بحثنا ضمن محط الابتداء بالنكرة

وقد حقق محط تأخير الخبر وجوا أقل نسبة ورود في ديوان حافظ  
إبراهيم ، بالمقارنة بعيره من أعماط الجملة المثبتة البسيطة ، في حين  
حلت منه المفصليات والأصمعيات ، أما تقديم الخبر فقد جاء في  
المرتبة الرابعة في ديوان حافظ ، وعلمت عليه تراكيب التقديم  
للمتأخر ، مثل مجيء - أي الخبر - شبه جملة والمبتدأ معرفاً ، أو مجيء  
نكرة والمبتدأ معرفاً ، وراحت نسبة وروده في مفصليات  
والأصمعيات عما في ديوان حافظ زيادة يسيرة .

أمثلة

بن مجدي في الأوليات هريق

من له مثل أولياتي ومجدي

(٦ / ٩١ / ٢)

أين الشباب الذي أودعت نصرته

أين الخلال - رعائك الله - والشيم

(٨ / ١٦٣ / ٢)

فن أنا بين ملوك الكلام

ومن أنا بين كرام احسب

(٢ / ١٧٦ / ١)

• • •

أما الجملة المثبتة للنسوخة ، ممكن منها بما نسخهه وكان ،  
وبلاحظ بشأنها ما يلي :

أولاً : لم يرد اسم كان بلفظي الماضي والمضارع نكرة في ديوان  
حافظ ، في حين ورد نكرة في المفصليات والأصمعيات  
متخذة ثلاثة أشكال .

ثانياً : لم يرد في ديوان حافظ تركيب تقدم فيه اسم كان عيباً ، لا  
شبه جملة في حين تقدم - وهو اسم - في المفصليات  
والأصمعيات

ثالثاً : لم يرد في ديوان حافظ تراكيب حذف فيها كان مع أحد  
معموليها أو كليهما ، في حين ورد حذف كان مع اسمها في  
المفصليات والأصمعيات



رابعاً يدل التركيب كان + اسم (مذكور أو محذوف) + خبر جملة فعلية ذات فعل مضارع ، على ما يمكن أن يطلق عليه «الخاصي المستمر»

مثله

قد كان حلم رسول الله يؤسها  
فحاء بطش (أنى حفص) يُعَثِّبها  
(١ / ٩٥ / ٩)

قد كساك بحمها كفا  
تحمى محامها العقاب  
(١ / ٣٠٥ / ٤)

كنت تعطى فالك اليوم تعطى  
أين يانيك؟ أين رب المكان\*

خامساً يدل على ما يمكن نسبه «الخاصي الجيد» كل من التراكيب

(أ) كان + اسم + خبر جملة فعلية ذات فعل مضارع  
مبوق أو غير مبوق بقدر  
(ب) كان + اسم (صغير الشأن) + خبر جملة فعلية ذات فعل ماض

مثله

وقد كسا جعلهاها رماها  
فواظن إذا قُطِعَ الرمام  
(٢ / ٥٧ / ٨)

دعته من دمرع عهد الشاب  
كنت عابها لبوم المصاب  
(٢ / ٢٣٨ / ٤)

وقيل خالفت يا (فلزوق) صاحبنا  
فيه وقد كان أعطى الفرس باريا  
(١ / ٨٦ / ٦)

• • •

## ثانياً الحملة المنفية

حقق هذا النوع في ديوان حافظ من خلال أربعة أمثلة ، كان أكثرها وروداً الجملة المنفية «ليس» ، ويليه المنفية «لا» ، ثم المنفية «ما» ، ثم المنفية «لات» ، وتعدد انديوان ثلاثة أشكال لجملة منفية «ليس» هي

١ - ليس + خبر شبه جملة منفية + اسم مصدر مؤنول

أحلا عولاي الرئيس وليس من  
شرف الرئاسة أن أراك وكيلاً  
(١ / ١٧٢ / ١)

شتموا كلهم وليس من امر  
له أن يشمت النوري في طريد  
(٢ / ٤٣ / ٥)

وقلت لهم للشيخ فيا مشيئة  
فليس لك من دهرنا ما سرت  
(٢ / ١٢٥ / ٧)

٢ - ليس + اسم (صغير الشأن محذوف) + خبر جملة فعلية

عالة الآثار لاغش الليل  
ليس يبل من له ذكر حلة  
(٢ / ١٩٨ / ٢)

وأرصدوا لي رقبيا ليس يحطه  
هجن الفؤاد إذا حاوت ذكراك  
(٢ / ٢٥١ / ٤)

٣ - ليس + اسم (محذوف) + خبر جملة فعلية

وليسنى البدوى أن صديق  
عن وده للمهرد ليس حول  
(١ / ٧٦ / ٨)

في طي شدة أسرار مرحة  
للحالمين ولكن ليس يفسها  
(١ / ٩٤ / ٩)

أما استخدام «لا» فقد تعددت أشكاله بتعدد أحوال «لا» نفسها ، وكان أكثر أحوالها وروداً في ديوان حافظ عامة عمل ليس ، ولم يختلف الأمر كثيراً في شأن «ما» ، فقد عملت عمل ليس في بعض التراكيب وأهملت في تركيب أخرى ، وكان أكثر أشكالها وروداً في الديوان ذلك الذي تقدم فيه خبر وهو شبه جملة وتأخر الاسم

أما «لات» فإن عملها قد تحقق من خلال شكل واحد ، هو المنصوص عليه في كتب النحاة محذوف الاسم وخبره لفظ «حين» ،

قال الرئيس لما لقول بعده  
بماع تسطول ولا مدح رويق  
(١ / ٤٢ / ٨)

قل للفقير إذا سألت فلا تحف  
رداً لما في السائحين بحل  
(١ / ٧٥ / ٧)

ليت شعري هل لنا بعد شئ  
من ميل للفا أم لات حين  
(٧ / ٢٤٥ / ١)

لا عيل بمهلك مؤنس  
نفسى ولا قلب دهم  
(١٢ / ١٧٤ / ١)

ظننا ذلك المكان علا  
لارقيباً يحى ولا نماما  
(٤ / ٦ / ١)

لا أنت تقصر لى ولا أنا مقصر  
أهمنى ولعت ، هل من يحكم ؟

...

### ثالثاً . الجملة المؤكدة

وأكثر أمثالها وروداً هو الحمل المؤكدة بالأداة «إن» ثم «أن»  
بنفس الترتيب ونسبتين متقاربتين ، وبلى هذا الخط ما لحقت اللام  
فيه خبر «إن»

وانفرد ديوان حافظ بالخط الذى أكدت فيه الجملة الاسمى من  
خلال تراكيب خاصة

وقد جرى في تعديد أمثال الحمل المؤكدة على ما تعارفه النحاة  
من عد «أن» حرفاً دالاً على التوكيد مثل «إن» تماماً ، وهنا نلاحظ  
ما يلى :

(أ) ميز النحاة بين «إن» و«أن» بأمرين : الأول موقع كل منها  
في الجملة والثاني عملها . وتميزت «إن» بضرورة تصدر  
الجملة ، وبأنها تعمل فيها بمنزلة «إد» إذ إنها بمنزلة العمل  
لا يعمل فيها ما يعمل في «أن» ، وكما لا يعمل في العمل  
ما يعمل في الأسماء (كتاب سيويه ٣ / ١٢٠) أما «أن»  
فهي اسم ، وما عملت فيه صلة لها ، وتكون «أن» اسماً  
(نفسه ١١٩)

(ب) أن كلام سيويه بشأن إمكان إحلال إحداهما محل الأخرى  
يقوم في الأساس على تقديم استتاع في الكلام لا على ترادف  
معنيهما . (نفسه ١٢٢ وما بعدها)

(ج) أن اشتراك اللفظ في نصب الاسم وروحه الخبر في الجملة  
الاسمية ، جعل النحاة يسوون بينهما في الدلالة على معنى  
«التوكيد» ، رغم ثبوت هذا المعنى لإحداهما من الأخرى  
وهي «إن» ، بل إن بعض النحاة يؤكد ترادفهما . يقول للبرد  
(المختضب ٤ / ١٠٧) : «وإن» و«أن» يجازهما واحد ،  
ولذلك عندناهما حرفاً واحداً .

ودهب بعضهم إلى أنه لا تعارض بين كون «أن» تقع مع

معمولها في تأويل مصدر ، وبين نسبة التوكيد إليها . في كتاب  
سيويه ٣ / ١٢٤ هامش «السرائر» : لأنها جميعاً للتوكيد  
ومحريان عرى واحداً ، وفي حاشية الصبيان  
(١ / ٢٧٠) : «ولا يتفق كون المفتوحة للتوكيد أنها بمعنى  
للمصدر ، وهو لا يفيد التوكيد ، لأن كون الشئ بمعنى الشئ  
لا يلزم أن يساويه في كل ما يفيد» .

ومن أمثلة التوكيد باستخدام تراكيب خاصة في ديوان حافظ  
إبراهيم

وقته ولوداً لأبىد موده  
من الحبة لأهنيه سابقها  
(٦ / ٨١ / ١)

فوتت ول شرع السبنا  
حمر من ول لاشك حاسر  
(٤ / ٢٩٤ / ١)

### دلالات التراكيب

يبرز بعض الباحثين الجملة الاسمية بأنها التي يدل فيها المستند على  
الدوام والثبوت ، أو يتصف فيها المستند إليه بالمستند اتصالاً ثابتاً غير  
متجدد ، وهذا التمييز يستلزم النوع الذى يخبر فيه بالفعل ، ويصمه  
إلى الجملة الفعلية ، وذلك رأى الكوفيين . والحق أن الجملة الاسمية  
يمكن أن تدل على معنى الزمن وبدرجات متفاوتة حتى لو استغنيا عن  
الإخبار بالفعل ، وإدخال أحد الأفعال التاسعة حل الجملة  
الاسمية ، فهناك قرائن في الجملة تشير إلى بعض الأزمنة ، كالألفاظ  
الدالة على الزمن صراحة مثل «اليوم» ، «غداً» وأمثالها ، كما أن  
اسم الفاعل - كما ينص سيويه (١ / ١٦٤ ، ١ / ١٣٠) يساوي  
في المعنى والسمل الفعل المضارع المخبر به في مثل قولنا : هذا ضارب  
ريداً غداً ، وكذلك «كان زيد ضارباً أباك» وإنما تحدث أيضاً عن  
اتصال فعل في حال وقوعه ، وكان موافقاً زيداً ، فهذا جرى مجرى  
الفعل المضارع في العمل والمعنى مؤناً . وكما يدل اسم الفاعل مؤناً  
على ما يدل عليه الفعل المضارع من زمنى الحال والاستقبال ، يدل  
الخبر المعروف بال إذا كان وصفاً على زمنى الماضى ، كما ينص سيويه  
«وإذا قلت : هذا الضارب قائماً تعرفه حل معنى : الذى ضرب» .

أما في ديوان حافظ فقد لقي الخبر المعروف بأن حل خبرين  
الأول وصف كإسماء الفاعلين والصفات المشبهة ، والثاني : أسماء  
دوات جامدة ، ومما :

أصبحت كالدهرى أهد شعره  
وجبينه وأنا الشريف المعرق  
(٤ / ٤٢ / ١)

وهو الجبل في نسيم  
لسبب الضحاجة والجبارى  
(٩ / ١١٧ / ١)

أما موضوعا الحذف والتقديم ، فإن التثنية بها يسوقنا إلى القول باستبعاد فكرة الأصل عن ترتيب عناصر التراكيب المختلفة في اللغة ، فلا يقال مثلاً إن الأصل في تراكيب الجملة الاسمية أن يتقدم مبتدأ - أو المسند إليه ، ويليه الخبر - أو المسند ، ومعنى ذلك أن المسند إليه لم يتقدم هنا أو يختلف هناك ، لضرورة نحوية على مراعاة السياق ، أو مقتضى الحال ، مع شيء من التوسع في المقصود بالحال لتشمل - إلى جانب حال المخاطب - حال المتكلم ، أو الكاتب ، وضرورات التعبير وبمثل احتمال وضوح المخلوفاً من الباقي ، لذكره أو لكونه موضوع الكلام ، الصورة الشائعة لحذف المبتدأ في ديوان حافظ ، ومن أمثلة ذلك

فإذا ما سألتني قلت عنهم

نمة حرة وشعب أسير

(١ / ٢٣٢ / ١)

بسمه يجعل الحبان شجاعاً

ونعبد البهليل أكرم نال

(٧ / ٣١ / ١)

ودمعة ردت إلى رجا

ومالك الأرواح أولي بها

(٥ / ٢٤٦ / ٢)

ويمكن أن يقال عن التقديم والتأخير كلام يشبه ذلك ، فقد جعلت كتب البلاغة تتخذ معياراً يتصف بالبرونة والتعميم في بيان اعتبارات التقديم والتأخير ، وهو « الأهمية » وهذه الأهمية صور تراوح بين الالتزام بالقاعدة وتشويق السامع إلى ما تأخر ذكره . وقد اندرجت كثير من صور التقديم والتأخير تحت معنى التوكيد ، وهو من المعاني العامة التي المفترض وجودها أولاً ، ثم كان السمع وراء مبررات هذا الوجود وصورة . وربما كان أطراح مثل هذه الانطفاقات في التعامل مع النصوص الأدبية ، داعياً إلى إيجاد فهم أكثر وضوحاً لدلالات التراكيب المختلفة ، يبرأ من تلك المغفولات العامة كمرعاة مقتضى الحال ، والمعاني العامة كالتوكيد ، ويبدأ من التراكيب ذاتها .

## هوامش

(١) انظر: حافظ إبراهيم شاعر النيل ، د. عبد الحميد عبد الحسي ١٢ ، ١٣

(٢) السابق

(٣) ص ٧٤

(٤) مقدمة الطبع الأول ٤٢

(٥) مقدمة الطبع الأول ١٧

(٦)

Curtis W. Hayes, *Linguistics*, Chap. 14, p. 198 (edited by Archibald A. Hill)

Ind.

(٧)

(٨)

See J. P. Thorne, *New Horizons in Linguistics*, Chap. 9, pp. 188, 189, 190.

(٩) انظر: حاشية الصبان ٤٦ / ٢ ، الرد على النقاد ١٠٣ .

انتم الناس قسرة ومهزاء

وهوذا إلى العلا واعتزلاً

(١٠ / ٦١ / ١)

فهو ابن أكرم من سادوا ومن ملكوا

وهو الأب المختلى لقادة النجب

(١٠ / ١٤ / ١)

ولم يتضح من تتبع أمثال هذه السياقات ، أن هذا النوع من أنواع الخبر يدل على معنى الزمن الماضي ، وهذا النوع جيد فحسب التصاف بمتد به على سبيل الإخبار التقريرى الذى لا يدخل الزمن فيه

أما الإخبار بالاسم الموصول فقد حمل في بعض التراكيب دلالة على الماضي ، كما حمل في تراكيب أخرى الدلالة على الحاضر

ومن أمثلة الضرب الأول

فها اللسان تسكلاً

عنا بعد القرعة

(٣ / ١٤٣ / ١)

فهو الذى ابتدع الربا

ونقام دكن السجبر

(١ / ١٩٤ / ١)

ومن أمثلة الضرب الثانى :

ولنيل الحياة ما كان لروى

ليس فيها مسطر أو نوى

(٣ / ٢٣٢ / ١)

ليدك نحن الألى حركت أنفسهم

لما سكنت وما ضالك العدم

(١٠ / ١٦١ / ٢)

يا مصر حسبك ما بلغت من النلى

صدق الرجاء وصحت الأحلام

(٩ / ١٨٧ / ٢)

والسياق في التراكيب السابقة هو الذى يخلق معنى للنسب أو المصارعة على الاسم الموصول فهو نفسه بمنزلة عن السياق لا يحمل هذا المعنى لو ذاك ، كما لا تحمله جملة الصلة الفعلية أيا كانت صيغة فعلها

وعلى مستوى آخر ، يتميز الإخبار بالمعروف والاسم الموصول ، بصير من توكيد علاقة الإسناد ، فالاسم الموصول « حى » به ليحصل بين أن يراد ذكر الشيء بمحطة قد عرفها السامع له ، وبين ألا يكون الأمر كذلك ، (دلائل الإعجاز ٢٢٣) .

على حسن

# مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الدوبرا القاهرة ت ٩١٨٦٧١ - ٩٤٠٨٦٨ - ٦ مكتبة الشاوي بالحمية الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

يسرها أن تقدم للقارئ العربي

**توفيق الحكيم**

جميع مؤلفات الكاتب الكبير

وأحدث ما صدر له:

- التعادلية مع الإسلام والتعادلية
- حديث مع الكوكب

**محمود تيمور**

جميع مؤلفات الكاتب الكبير

كما تقدم:

- شعراء النصرانية في الجاهلية
- لامية العرب
- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر
- أدب النساء في الجاهلية والإسلام
- العلم وقواعد العقائد للإمام الفراء
- ألفية ابن مالك
- (الأشوقي، السجاعي، ابن عفيف، الجرجاني، الصبان، الحضرمي)

● ديوان علي شوق

تحت الطبع:

- ديوان الأعرشي الكبير
- ديوان البهاء زهير

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربي

# مفاهيم تنعريفية

## عند حافظ إبراهيم

عبد الرحمن قنمى

لا يتوقع أن يجد عند حافظ نظرية في الشعر كاملة أو غير كاملة ، فالرجل لم يرعم أنه صاحب مدرسة شعرية . ولم يقمعه غسه في معارك النقد الأدبي التي احتدمت بصورة خاصة في النصف الثاني من حياته . ولم نستطع أن نعرفه في هذا المجال إلا على أجزاء من مقال . ومن حديث صبحي . وعلى قليل من التطبيقات الخروية التي يقبب عنها الطابع البلاغي أو الفكاهي ، بل إنه كان يضيق بالنقد الذي يريد أن يتعمق النص الأدبي إلى أبعد من مظهره الخارجي المريح . ويشتم هذا الصبق من نصيحته للأستاذ عبد الرحمن صدقي عندما علم أنه من أصحاب العقاد .<sup>(١)</sup> ومن رده على الدكتور طه حسين عندما قرأه أن يناقشه في قبر مصطفى كامل الذي أهاب به في قصيدته أن يكبر ويهزل ويلقي عليه جاليا<sup>(٢)</sup>

ولكن حافظ آراء في الشعر مبعثرة في ديوانه المنشور . وقد تتبعناها في حواشي مائتين وأربعين بيتا مفرقة على أكثر من مائة وخمسين موضوعا من الديوان . تحدث فيها عن قضايا شعرية متعددة ، كالقديم والحديث ، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ولغة الشعر ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى ، ورسالة الشعر الاجتماعية ، ومكانته ... إلى غير ذلك من الموضوعات التي يمكن أن تهين على تكوين صورة للفهم الرجل عن الشعر . وإن كانت ناقصة في بعض أركانها . وقد كان حديثه في هذه المواضيع نصا صريحا جليا ، ومطلقا بالتشبيهات . وإشارات جليا آخر ، ولكنه في كلتا الحالتين كان صاحب موقف واضح من هذه القضايا ، مما يجعل هذه الصورة لفهمه الشعرية قيمة نقدية تهين على مرشد من فهم الرجل ، ومزيد من تقييم شعره ، وتلقي طوره أكثر على دوره بين شعراء عصره ، وأثره في من تلاه من الشعراء ، ولعلها أيضا - وهذا ما أقبل - تصفه من بعض ما وجه إليه من نقد تراوح بين محاسنة قاسية على بعض شعره ، وبين إنكار تام لشاعريته .

الشاعر آراء في الشعر محدودة لندوة استاءه أو تياره صاحب في حدود الأدبية . ونخاصه إذ كانت هذه الآراء من بين أسباب التي رسخت و أدهان العصر . أو كانت على انعكاس ردة لثورة على هذه التسميات مشروط أن تكون بحركة النقدية مبدية - هوية الأثر في

ولكنه حب - قل أن يبدأ في تتبع آرائه في الشعر - أن مقدم بين يدينا ثلاث ملاحظات أولاه أن ما يقوله الشاعر لا معنى أنه يؤمن به كله . وأن ما يؤمن به لا معنى أنما سوف يجد له كله اصلاء وصحة في شعره . فقد يردد

توجيه الرأي الأدبي العام وقد عاش حافظ فترة حصرية من المناحيين ، ناحية المسببات وناحية الحركات الثورية ، عهد ولد وشب في فترة شاع فيها أن ، عهد الدرودي من العودة بالشعر إلى حراله العاسير و لأمويين هو الطريقة المثلى التي ينبغي أن يتبعها كل شاعر . ثم عاش النصف الثاني من حياته - وهو فترة بضجه - وسط دوامة عيفة من الاتجاهات المحددة حتى برهن مفهوم العودة إلى القدم ، وعدم في صحت - معاهم وآراء استغنى من دراسة الآداب لأوروبية . ولا معنى لهذا مدرسة الديوان فقط . فقد كانت هناك اتجاهات أخرى لا تقل عنها فصيحاً وصحياً ، وإن كانت مخالفاً في لميع وفي العابة ، بطله حسين وهيكول وسلامة موسى مثلاً . وقد عاصر حافظ كل هذه الاتجاهات ، وارتبط بأصحابها بروابط تتفاوت بين مجرد المعرفة السطحية وبين الصداقة التي تدفع إلى الإلتزام والمودة كما وصفها طه حسين .<sup>(٢٧)</sup>

وإذا لاحظنا أن حافظ إبراهيم كان يمثل المتديبات الأدبية ومحاليس الأدباء في الصالونات والمقاهي ودور الصحف ، ويعمل هذا بصورة دائمة . وإن كان ، في نفس الوقت ، ذا حاسة لافطة لما سمع . وإذا روح جمعية تجعل من عقله وصفه وقلمه حراً هتتمه<sup>(٢٨)</sup> ، وإذا لاحظنا أيضاً أن بعض أصحاب هذه الحركات نقدية الثائرة كانوا أميل إلى حافظ من شوقي ، وأكثر تقديرًا لشاعريته ولشخصيته الواضحة الصريحة من تقديرهم لشخصية شوقي المثيرة للجدل<sup>(٢٩)</sup> ، وأن هجومهم على شعر حافظ كان ربما أقرب إلى تعجب منه إلى عهده وسفيه كما فعل مع شوقي . إذا لاحظنا هذا حبيبه لن يصبح من المستبعد أن يردد حافظ بعض آرائهم بحارة هم دون ما يؤمن بها كله . وأن ما يؤمن به منها قد لا يتبعه ملكاته الفنية وأدواته التعبيرية أو ظروف عصره أو كل هذا معاً ، على أن بطيخه في شعره . ونتيجة هذا فإننا قد نجد مفاهيم شعرية ينادي بها دون أن نجد لها صدى في إبداعه الفني . ولعل أوضح مثل على هذا أنه قرر في سنة ١٩٢٩ أن الشعر في جميل ، وكان قراره هذا في يثنين هما من نسج النظم وأبعده عن الفن الجميل

أضحي حبيب وكليلا

لسا ونسم التوكيل

لنسيم الشعر بالآ

فالشعر فن جميل

وهو يعنى بالنس الجميل هنا كل ما نفهمه عن الآن من مدلول هذا الوصف كترجمة للاصطلاح الفرنسي Beaux Arts - بدل على هذا ما جاء في الديوان تقديماً لليتين هتته لصاحب السعادة عيب الهلالي بك . قال هذين اليتين مرتجلاً عندما تولى وكالة تصريف للتصميم الفني والصور الخيلية سنة ١٩٢٩ ،

هذا عن الملاحظة الأولى التي هلمها بين يدي هذا البحث عن مفاهيم الشعرية . أما الملاحظة الثانية فهي أن حافظاً قد شمل بهذه القصايا الشعرية التي ذكرهاها آتياً مد وقت مكر من حياته الفنية - هي ديوانه المشهور - وهو مرتب ريباً رصياً لحسن الخط - نجد

بواجه في ثلث قصيدة (١٨٩٩) قصيدة المطلع النفدي لعصده للذبح العربية ، يأتى أن يتابع القدماء في وحب افتتاحها بالتشبيب وبكاء الأطلال ، أو يوصف الحمر كما دعا إليه أبو نواس . أو يصحى العصيدة فحراً بكسه كما استر هذا أبو العيب مكي ومعاره أوضح فهو يهدم كل التقاليد المتوارثة لقصيدة مدح - سوء كانت ممحاً عليها كالتشبيب وبكاء الأطلال ، أو كانت ثورة عيب كدمرة أبي نواس التي لم تنامه فيها أحد ، بل لم يتأمن هو نفسه . أو كانت خصوصية فردية كصحر المني ، هيبي أنشج محمد عبده ويمدحه مفتحة قصيدته هذا الرقص للافتحة التقليدية

سلختك لم أنسب ولم أنفزل

ولما أفب بين الهوى والتدل

ولا أصف كناس ، ولم أبث مزلا

ولم أنفحل فحراً ولم أنبل

فعل هذا في سنة ١٨٩٩ كما أنشرا ، وظهر هذا الموقف مرات عدة خلال حياته الشعرية ، حتى عاد إليه بعد ثمان وعشرين سنة ، فقال في سنة ١٩٢٧ وهو يبايع أحمد شوقي بيمارة الشعر . وهي قصيدة مدح في جوهرها :

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعة

هند ودعد والرباب وبورع

وملت بسات الشعر ما هو الفها

بسقط النوى والرفدين ولعج

ولكن ما يسمى الترفع عنده هو أن مرقفه في أثناء هذه السبر يتطور . ويرداد وصوحاً وتلوفاً ، ويرداد حراً في مرجته . ويتدى إلى السبب الخفي - أو ما يجيل إليه أنه الخفي - في هذا الرقص ، فيها راء بطل مرقفه في سنة ١٨٩٩ تعيلاً سادساً ، هو أقرب إلى الاعتذار منه إلى المواجهة المرافعة .

فلم يبق في قلبي مدبجت موهبا

نحول به ذكرى حبيب ومرل

راه في سنة ١٩٢٧ بواجه القصيدة في وصوح ومهاجم هذه التقاليد محلاً لها جريدة تحلف الشعر وتحلف الأمة

وأقوامنا في الشرق قد طال نومهم

وما كان نوم الشعر بالمتوقع

فكتبه وعن نتاج رصد مفاهيمه الشعرية إلى ما يطرأ عليها من تطور . لأنه يمثل استجابة الشاعر واستجابه العصر كله بحركات النقدية التي أنشرا إليها في الملاحظة الأولى . ويمسر في نفس الوقت ما ذكره لطفى السيد في تعيقه على حافظ وشوقي بعد وفاتهم<sup>(٣٠)</sup>

وأما الملاحظة الثالثة بين يدي هذا البحث فهي أن ديوان حافظ مشهور هو للرجع الذي عتمدا عليه في رصد مفاهيمه شعرية . ونكس هذا الديوان لا يمثل كل شعر حافظ في رأي كثير من نقاد ولا يمثل في رأي أغلب هذا الشعر ، فليس من المعقول أن نرى مكانه حافظ في حياته على هذه الكفة من الشعر التي يصممها هذا الديوان



بل وأكاد أجزم بأنه لو كان قد أتبع له الاتصال بالفكر العربي لما بذل هذا كثيرا في موضعه الذي هو موقف العصر : فشوق نفسه . وهو الذي نؤيد إلى مرسا يعيش بين في أجوائه الثقافية لم يستطع أن يعد كثيرا عن تلك المفاهيم العربية القديمة للشعر . وفي المقدمة التي كتبها للجزء الأول من ديوانه سنة ١٨٩٨ ، وبالرغم من نعيه في عن المفاهيم القديمة وعلى التقاليد الشعرية المتوارثة ، ذكر عبارات كثيرة تدل على أنه لا يزال يدور في فلك تلك المفاهيم والتقاليد . فاشعر صاعته : ... الإحلاص في حب صناعي .. ، و اشعر صرف الحكمة وملاحة لطم ومجاعة من المم . فاشعر من وقف بين يرى والفرى ... يستعيد من حجة علما لأنجويه الكتب . ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسلما في المم ، ومجيا من المم . وشاعلا بد من الفراغ ... «والشعر» من كاليات العصور الأدبي «من برود يفر» في صراحة لا تختمل التأويل «أن الشعر لا يخرج من كونه» «شعر» وحكمة . ومن الإحلاص له أن تذكر أنه كتب في هذه المقدمة أن الشعر في ... على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على حدة . وأنشده حرفة . وتعاونه تجارة . «أ» ولكن من عبارته يقطع بأنه يقصد بالفن ذلك المم الذي دبح عليه القدماء وهو المم والحرفة والصحة ، لا معنى الصور الجميلة الذي ذكره حافظ بعد ذلك بتسع وعشرين سنة . فإذا كان هذا حال شوق سنة ١٨٩٨ فلا يستغرب من حافظ أن يسطر ما هيبة الشعر من اهتمامه مكتوبا بترديد «سمع وقرأ أو حفظ من كلام القدماء والمعاصرين على نبيهم

وليس من المعقوف - إذا وضع في اعتبارنا ما حفظه شوق من شعر ومسرح وشعر منور ورويات شرية - أن يتابعه حافظ هذه المناهضة التي جعلت اسمها يرتبط على الألسنة انشاد (دهى وميت عمر . وسمعت وبص ، وعسل وبصل) على حد تعبير حافظ نفسه . كذلك يس من نفوس أن يحصل طه حسين والعقاد حافظا على شوق استنادا إلى هذا الديوان الذي لا يقف أمام ديوان شوق لا كما ولا كيف . ولابد - فيما اعتقد - أن معاصري حافظ قد سمعوا من شعره أكثر وأفضل مما بين أيدينا اليوم في الديوان . وفي حياة حافظ <sup>١٧</sup> . وفيما حدثنا به معاصروه <sup>١٨</sup> . بل في بعض قصائده الديوان نفسه <sup>١٩</sup> . ما يعز هذا الاعتقاد ، وهو أن حافظا قال في حياته شعر كثير . ولكن لم ينشر في الصحف كل ما قال . ثم جاء جامع الديوان الذي ظهر بعد وفاته - فلم يوفقوا إلى العثور على كل ما نشر في الصحف ، وحتى هذه الإضافات التي ألفت بالمرء الثاني في الطبعة الثانية ، لم تحط بكل ما قاتهم في الطبعة الأولى .

وإذا كان ذلك كذلك ، فإن مارسناه من مفاهيمه الشعرية من خلال قصائد الديوان لا يمثل بالضرورة كل مفاهيمه ، ومن ثم لا يعتبر لأمر متين . وعينا أن يصح في حسابنا أن هذه المفاهيم قد تعرض للتعديل وللإضافة عندما يتأ الباحث مستقلا أن يجمعوا كل شعر حافظ ، وحسب اليوم أن يقدم بعض مفاهيم حافظ الشعرية كما وردت في الديوان ، دون أن يجزم بأنها كل مفاهيمه أو أحدثها كما كانت في الواقع

• • •

## ما الشعر؟

يقت نظر متصفح الديوان أن حافظا ، الذي شغل بتلك القصايا الخلية التي أشرنا إلى بعضها في صدر المقال ، لم يمس بمفهقه بالقصبة التي هي أساس كل القصايا ، وهي ماهية الشعر . وقد ذكرنا أنها أنه وصف الشعر بأنه فن جميل ، وهو يعنى بالفن الجميل كل المدبولات التي نهتمها نحن اليوم من الصور الجميلة . ولكن هذا لا يعنى على الإطلاق أن ماهية الشعر قصبة شعلته كما شغلته القصايا الخلية . وهذا الحديث عن الفن الجميل ليس إلا ترديدا لما سمعه أو قرأه من أصحاب الحركات النقدية التي ماجت بها الحياة الأدبية من حربة في العشرينيات . وقد حرج حافظ من معطف البارودي إذا جار ن أن نستعير هذا التعبير ، وتعلمد على كتاب الوسيلة الأدبية للشبح حسين برصلى ، الذي صدرت طبعته الأولى وحافظ في الثالثة من عمره ، إذ أحدثنا بتاريخ ميلاده كما سته الطيب عند تعيينه في دار الكتب <sup>(١٠)</sup> ، وحصر في صباه دروسا مفرقة غير منتظمة في الجامع الأحمدى بصفا ، ونحن لا نعرف يقينا ما هي تلك الدروس التي ستمع إليها هالك ، ولا ماذا قرأ ما تسمع في كتب الأدب التي قيل إنه قرأها كالأعاني والأمالى ، ولكننا نرجح أن هذه الكتب وتلك الدروس لم تدعه إلى التساؤل عن ماهية الشعر ، فإن البيئة الأدبية في تلك الأيام لم تنه بالتساؤل عن هذه المسألة ، واكتفت بما توارثته عن القدماء . وحافظ بين دراسته . ثم إن الظروف لم تنح له للاتصال بالثقافة العرسية في مساهماتها كما أتاحت لزميليه شوق ومطران .

والبارودي . كما ذكرنا . هو أستاذ حافظ ومنه لأهل . وقد كتب البارودي في مقدمة ديوانه مفهومنا لشعر بهوء في صياح يشبه وانهار «والشعر لمحة حيالية . يتألق وميضها في سمادة الفكر . فتبحث أنشعنا إلى صحبة القلب . فميص بالألأى نور يتصل بأسنة اللسان ، فينبث بألوان من الحكمة يبلج بها الخالك . ويهتدى بدليلها السالك» <sup>(١١)</sup> ولو غلص هذا المفهوم من الهويكات البيئية لتجلى عن إدراك العملية الإبداعية في الشعر تقرب إلى حد كبير من مفهومنا للمعاصر للفن من حيث أنه تعبير عن وضع لوجود على الوجدان . وقد ترجم الدكتور زكى نجيب محمود كلام البارودي إلى لغة علم النفس فقال : بعد أن أورد نفس «محطرات الخلق لشعر» عند هـ : فكر قلب فسان . وهي محطرات لو وضعها بضعه هم النفس لقلنا أنها : إدراك فوجدان متزوع <sup>(١٢)</sup>

ومن جهة أخرى ، نجد كتاب الوسيلة الأدبية . وهو الذى تنمذ عليه كل ناشئة العصر من الأدباء . ومن بسبه حافظ <sup>(١٣)</sup> . يعرف الشعر بالماضى ، ولا يفرق بينه وبين المظم . فيقول : «الضم . ويقال له القريض وقرص الشعر» وهو علم يبين كيفية المظم في الأعراس المختلفة ، من حكم ووعظ ومسيب ومدح وعتب ومعتف وتأديب وغير ذلك» <sup>(١٤)</sup> وهذا التعريف يدل على أن برصلى لم يشغل نفسه بالبحث عن مفهوم الشعر . أو عن مفهوم حدود غير مفهوم القدماء . يتمق مع تلك الطاقة المنعجرة في شعر البارودي الذى وضع لكل دى أحد سمع وعين نفر أنه شئ حديد ومختلف عن الشعر السائد خلال حسياته سنة قبله . ولقد نه برصلى إلى

على (مشق) فيه الخروف أو الرسوم مخططة أو باهتة - ولم يكن مأم بالرودي وتلميذه حافظ يد من أن يتظروا ناقدًا كهيكل يدرك أن «الحديد الذي اسرعى الأنعام لشعره - أي شعر البارودي - ودعا إلى الإعجاب به هو نزوعه إلى تصوير الواقع كما هو في بساطة وسلاسة وقوة»<sup>١٦٧</sup>. أو كطه حسين ليكشف أن سر شاعرية حافظ هي أنه كان يرضى الشعب وقرأه العصر<sup>١٦٨</sup> ، أو كالعقد الذي فرق في وصرح بين البارودي وحافظ وبين من سبقهم وعاصروهم من الشعراء العروصين ، «ثلاث مدبج كانوا يطمعون لقضاء ويعوضون في الشعر لأشبه كانوا يعتبرون النظم حق ووح عن كل من عبر العروص ودرس أنيان وتديع وما يبيد من صور الصنعة وهم كانوا يسمون هذه الأصوب ويصفون ما نتموه بها بعمود ، فكانت دواوينهم أشبه شيء بكراسات التطبيق في معاهد التعليم»<sup>١٦٩</sup>.

على أن لحافظ ، فيما بين لغة البارودي سنة ١٨٩٨ وبين الفن الجميل سنة ١٩٢٩ ، أقوالا أخرى تناول ماهية الشعر ، وبكها تتناول في تشبيهات ومحاربات ونهومات لا تستصعب أن تصح من طريقها بذلك عاما على مفهوم محدد للشعر وتقول إن هذا هو مفهوم حافظ ، «فإنه ، فضلا عن احتمالها لأكثر من تأويل شأها في ذلك شأن أية تشبيهات ومحاربات ، لا تعد شيئا انفراديا حافظ دون غيره من معاصريه أو سابقيه ، بل إن من السهل تتبع هذه المحاربات والتشبيهات إلى مصادرها الأولى ومن بين هذه الأقوال مثلا أن الشعر كلام خاص ، لا يرتفع عن مستوى البشر محسب ، بل يسمو إلى مستوى من القدسية يقدر فيه بالوحى السامى ، وما أثر من تعبيرات حافظ انمكة قوله لأحمد رامى الذى يمتاز شعره بأسهولة للقرطة «شعرك يا أبى عامل رى السلام عليكم ، عليكم السلام وهذا يعنى أن حافظا كان يحس بأن الشعر يسمى أن يكون كلاما خاصا ، ولكنه ذكر أبياتا في ديوانه تنص صراحة على قدسية الشعر ، نذكر بعضها مرتة ثانيا زنيا

هذا كضباب صدى بدا مره

للناس قالوا معجز ثاني

١٨٩٦

وجنت بأيات من الشعر فصلت

إذا ما تلوها ألقى الناس سجدا

١٩٠٠

وأونبت النبوة في اللسان

ومادانبت حد الأربعين

١٩٠٤

أضحت عقل للبلاعة حده

سجدت برحم فساتها الأقلام

١٩٠٦

وهذا التصور لمفهوم الشعر بمكر أن يرد إلى مصدر قديم حد ، وهو العصر الجاهلى ، فقد كان العرب في الجاهلية يعتقدون أن في الشعر عصرا غير بشرى ، وصوروا معتقدهم هذا في الأسطورة التي تزعم أن لكل شاعر شيطانا يوحى إليه ، وأن شياطين الشعراء جميعا

هذه الطاقة الحديدية بعير شك - فقد كان أستاذنا مباشرا للبارودي - قدمه بلحية الأدبية عما بشر من محتا شعره في كتابه - بل إننا نجد في الوسيلة الأدبية جهدا توعيقيا تحول ربط الشعر بالحياة ، كما نجد محتات هذا وهناك ، وخاصة في التعليق على النصوص - تشير إلى أنه كان يحس أن مفهوم الشعر السائد غير كاف ، وأن العصر الجديد - بما يصطرح فيه من موجات سياسية واجتماعية وعية ، في حاجة إلى مفهوم أكثر ملاءمة وأغور عمقا من المفهوم الذى قدمه - غير أننا لا نعده يحاول البحث عن هذا المفهوم بحثا علميا مهبط ، وهو حال لا تقصمه للمهجة العنيفة ولا ملكة التدقيق والتمس فلا تصير هذه يد غير ما أشربا إليه من روح العصر التى كانت عابرة عن تفككك من إسا ذلك القدماء

وحافظ يبرهم ، كتمديد مرجحين - لم يعصر له أن يطرح مفهوم الشعر على فكره ، «كنى - كدانه - ترديد ما سمع أو ما نقرأ فاستعار من البارودي وهو يمدحه مفهومه بأن الشعر لغة ، فقال في سنة ١٩٠٠

وهي من أنوار علمك لغة

على صونها أسرى والفقر من: اهتدى

ومن الواضح أنه لم يحس بهم ما استعار ولا احتماؤا في قالبه هنا من نور العلم بينما هي حد البارودي من الخيال ، «وشتان ما بين المفهومين - ثم هو يطلب هذه اللغة لتسمى للطريق الإبداع لا الإبداع ، وإتياع القدماء بالتحديد - وقد حرص على ذلك صراحة في البيت الذى بعده

وأرو على ذلك الفخور بقوله

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

بيما اللغة حد البارودي كما ذكرنا تسمى القلب لينطق اللسان بما يجيش فيه ، هي ومحنة معجزة - على العكس من لغة حافظ التى هي شعاع يبر الطريق إلى ما اهتدى إليه القدماء ونحن لأنهم حافظا بسوء الفهم ، سوء الفهم يعنى أن محاولة ما قد بدلت ثم أخطأت - وحافظ - دائر في قلنا عصره ، لم يبدل هذه المأهولة ، بل لم يحط له على بال ، وكأن الأمر يحتاج إلى عشرين سنة يظهر ناقد كالعقد أو هيكل أو طه حسين أو غيرهم من الشباب - يتد بعصرته النقدية إلى خارج نطاق الثقافة العربية المعاصرة له - وقد هل الشيخ المرصى هذا في الوسيلة الأدبية ، ولكنه لم يتد بعصرته امتدادا زنيا لا مكابيا ، فارتد إلى عصور الازدهار قبل خمسمائة سنة - ولم يفتح على الفكر الأوروى - رغم ما قبل عن معرجه الفرنسية وإتقانها - وبكر الأمر بما يبدو ليس أمر إتقان لغة أوروية يقدر ما هو انتعاش عقل على الفكر الأوروى ، ولم ينبع هذا الانتعاش العقلى للمرصى ، عصر إبداع البارودي الذى كان شيئا جديدا في عصره - وشيعة من نقد آخرون حتى اليوم ، بأن البارودي حفظ قدر كثير من شعر المعون فتمتص في دمه تركيب اللغة الخرفلة - فلا نعلم جار بعده على قلب هذه التراكيب ، أو أنه - بتعبير ناقد حديث - اهتدى للقدماء كتلميذ يتعلم الخط أو الرسم فيسير بالقلم

يسكنون وادى عقر ، وعندما سمعوا القرآن ووصفوه بأنه شعر لم  
 يكتبوا مكرين سوى بصورة عامة ، وإنما انصببت فيهم على أنه  
 وحى من الله رسالهم لأنه بأنه شعر يعنى إلهاماً منهم بأنه وحى  
 ولكنه وحى من الجن والشياطين بناء على أسطورة وادى عقر التي  
 اشرنا إليها<sup>(١١)</sup> . واتجاههم إلى هذا المذهب في تعليل انبهارهم بالقرآن  
 يشير إلى أن الشعر والقداسة كانا مختلطين في تصورهم اختلاطاً  
 لا يمكن كسبه . وقد تسرب هذا الخلط بعد الإسلام متمسكاً في  
 التثبيات والعقائد . حتى إن المتنبى لم يجد حرجاً في أن يقول ، أو  
 يقال عنه ، إنه إنما لقب بالنبى لأنه من الشعر<sup>(١٢)</sup> . ونقطة سرية إلى  
 العصر الحديث محمد الإمام محمد عبده : أثره في حاشية إبراهيم  
 لامراء فيه . يكتب واصفاً احساساته وهو يقرأ سجع اليلاعة وأحياناً  
 كنت أشهد أن عفلاً ورأياً . لا يشبه خلقاً جديداً . فصل عن  
 سوكب الإلهى . واتصل بالروح الإنسانى . فحطه عن عايشات  
 الطبيعة . وسحب به إلى المنكوث الأعلى . وما به إلى مشهد النور  
 لأجل . وسكن به إلى عمار جباب التقدیس . بعد استخلاصه من  
 شوائب التليیس<sup>(١٣)</sup> . ومن الحق أن الإمام محمد عبده يصف هذا  
 كلام على بن أبى طالب ، ولعل في طالب عند الشيعة قداسة .  
 وكلامه في رأى غلاتهم وحى . ولكن محمد عبده لم ينظر إليه على  
 هذا النحو صمد ما كتب ما كتب ، وكل ما في الأمر أن هذا الخلط  
 القديم بين الشعر والوحى والسحر قد تسرب إليه عبر قنوات النفاذ  
 العربية الإسلامية ، ولم يجد حرجاً في أن يقوله . وبالتالي لم يجد سبباً  
 إبراهيم حرجاً في أن يقوله ، بل فقد وجد نفسه مدفوعاً إلى الإيمان به  
 إيماناً جعله يصريح ولا يلمح ، فالشعر معجزات وما القرآن المعجز  
 أول ، والشاعر أولى النبوة ، والشعر تسجد له الناس والأقلام وإذا  
 كان الشاعر مسيحياً كشكبير عند

## آٹاھم ہشمر عبقری گانہ

سفر ص الإنجيل تل وتكرم

أما إذا كان مسلماً كثر في

نجد الحبال له برفاقا فاعتل

لہوق السہا پن و طیراتہ

ما كان يأمي عترة لو لم يكن

روح السَّخِيَّةُ مَحْكَا بِعَنَانِهِ

فوجود عنصر غير بشري في الشعر إذن جزء من المفهوم القديم  
واحد من عناصره . وبالتالي فهو جزء من مفهوم حافظ كمرآة  
لعصره ومردد لما يسبح وما يقرأ وما يشيع في البيئة الأدبية من حوله  
ويمكن بسهولة أن ترد كل ما جاء في ديوانه من هذا القبيل إلى  
مصاد أخرى . بعضها قدمه مولع في القدم . وبعضها حديث  
نوع عن التصريح على نمطه لأو لى . وكثرت في عهدنا . في  
تصانيفه . مفهوم ما تستخرج أن تسميه إلى حافظ وتقول إن هذا مفهومه  
شخصي . نوع عن عهد خاص .

المقدم والحمد لله

اذا كان مطران يحدد لأنه لا يملك إلا أن يحدد كما قال

العقاد<sup>(١٢)</sup> ، وكان شوقي يحدد في حذر كما قال هو عن نفسه<sup>(١٣)</sup> ،  
 بأن مفهوم حافظ عن القديم والحديث يتأرجح بين التمييز فأرجحها  
 يوحى للظنة الأولى بأنه ليس صاحب مفهوم في هذا الشأن ، إلا إذا  
 اعتبرنا التأرجح نفسه معهما ، وهو ما أتصور أنه الحق ، لا امتداداً لما  
 ذكرنا من أنه كان مردداً جيداً لمفاهيم شعرية سمعها أو قرأها في البيئة  
 الثقافية حوله ، وإنما نتيجة لتصور حرجنا به من قراءة الديوان  
 للشور . عند قراءة هذا الديوان نجد أنفسنا أمام شعر هو احتذاء  
 بحكم للشعر القديم في كل شيء ، في اللفظ وفي الصياغة . وفي  
 التصور وفي المعاني على السواء . كما نجد أيضاً أبياتاً صريحة تقرر هذا  
 الاحتذاء مبهاً وتفتخر به . وأمام هذا كله لاعتك إلا أن نجرم بأن  
 حافظاً شاعر كلاسيكي غارق في كلاسيكيته إلى أدبه بل إلى مذهب  
 أدبه

هذا من ناحية . ونكنا نجد . من ناحية أخرى . أن هذا الشعر  
بكلأسبكته الصارمة يجدورها إلى عصور الأمويين والعباسيين ، وإلى  
إطار هذه الكلاسيكية نفسها . هو المرأة الصادقة لمصر في نهاية القرن  
التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، بكل ما فيها من نبأرات سياسية  
واجتماعية وحية وإنسانية بصورة عامة ، هي بطبيعتها ثورات عيفة  
على القديم . ولا أحب أحدا يماري في العظيمة التورية بدعوة محمد  
محمد إلى الإصلاح الديني . أو لدعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة ، أو  
لثورة سعد زغلول سنة ١٩١٩ . كما قامت في الأدب أيضا حركات  
ودعوات ليست أقل ثورية ، أبرزها مدرسة المديون ودعوة الشك في  
الشعر الجاهل ، للعقاد والمباري ثم لطف حسين على العريب وديوان  
ساحل امرأة صادقة لمصر أيام هذه الفترة المضطربة والخاصة . و  
حتى مشكلة الشعر الجاهل تتمكس آثارها في المديون من خلال  
هذين البيتين

إِنْ صَحَّ مَا قَالُوا وَمَا أَرْجَهُوا

وَالصِّبْغَ زَوْجًا بِلَيْنَ الْأُمَمِ

## فكفر طه عند وثابه

أحب من إسلام عبد الحميد

وهو يعنى الدكتور عبد الحميد سعيد عضو مجلس النواب ورئيس  
جمعية الشباب المسلمين، الذى قرعهم الدعوة إلى تكفير عم حسين  
وإعتار همه .

وعنى لانعى بالمرأة الصادقة أن شعر حافظ ذكر هذه الثورات  
وردد شعاراتها ، ودعا إليها ليراجعها ، فهذا شئ نجده في ديوان  
نبي شاعر في هذه الفترة ، بل نجده فيه أكثر وأوضح مما نجده في  
ديوان حافظ . ولكننا نحس بالمرأة الصادقة أنه منه دق ملحوظ .

المجتمع وأعلى صفاته إياه جده له

محرّم بان هذا شاعر معيش برزخ

ونلاش - ولا یروی غیر عقیده دینها

عن أبي بصير عن الصادق عليه السلام قال : من قرأ سورة الفجر في كل يوم لم يضره شيء حتى يأتي القيامة .

فَأَذِنَ مَعَايِدَ الْخَاصَّةِ وَأَحْسَبَ مَوْلَى الْقَضِيَّةِ يَدَهُ

وَمِنْهُمْ مَن يَخُصُّ أَهْلَهُ خِصْمًا

میسائیہ مکتبہ کی خاصیت انحصار و خلاصہ ، نہ ہونے پر موصوفیہ کی

القضايا الأدبية يجد أن تتحدد أبعادها. فقد عاش حافظ ثورة ١٩١٩، ولا نجد في ديوانه شعرا كثيرا يبرر ما أطلق عليه من ألقاب مثل «شاعر النيل» و«شاعر الوطنية» و«شاعر الشعب». الخ، رغم ما اتهمه نقاد كثيرون، منهم أساتذة لنا أجلاء، بأنه سكت من الثورة حرصا على وظيفته في دار الكتب. ويغض النظر عن أن الديوان للشور لا يضم كل شعر حافظ، وأنه كان كما يقال يشير شعره إلى الثورة من غير توقيع، فإن في الديوان قصيدة توصلح معنى المعاصرة الذي أشرنا إليه، وتقدم التصوير الكافي لما أطلق عليه من ألقاب كشاعر النيل وشاعر الشعب... الخ. وأعطى بها قصيدة «مظاهرة السيدات» وارجع إليها في الديوان لتلاحظ تشبها بأدبها الشعر القديم لفظ وصياغة وخيالا [خرج العواى.. عطلن مثل كواكب مجشدين في كنف الوقار. الخيل مطلقة الأجنة فتصاحن لحيشن تشيب لها الأجنة. الخ]، ولكنك ستلاحظ أيضا أن حافظا، وفي إطار هذه الصياغة التقليدية، قد مس وجدان الجماهير البسطاء مما حادقا مؤثرا في ثلاثة مواضع من القصيدة، أولها قوله يصف النساء في المظاهرة

مجشدين في كنف الوقار

و قد أبين شعوره

فكشف المرأة عن شعرها إظهارا للحداد، أو طلبا للتأويل أذكر، لفظة لا تقع فيها عين شاعر نرى بمنظار القدماء (وإنما هو) شاعر مصري من طبقة البسطاء من الملاحين وأهل الصعيد وأولاد البلدة، يعيش مشاغلهم ونحسها ويصورها في صديقتها وبساطتها وإن ألبسها ثوبا من الصياغة بدكرنا بعزل الثابتة من عيشون في حلق الحديد... الخ).

وبموضوع الثاني جاء في القصيدة بعد أن وصف الجيش الإنجليزي الذي واجه السيدات بجبله وسلاحه، وأطب في هذا الوصف حتى شبت للمركة التي تشيب لها الأجنة، ثم قال:

فصيح السوان والسوان ليس هن مئة

فلفظ السوان هنا، وفي هذا الموضع بالذات، لا يقع عليه أي شاعر، وإنما يقع عليه شاعر يحس بنفس البسطاء فيندى بهذا البص إلى اللفظ الوحيد الصادق في تمبيره عن مشاعرهم، والقادر في نفس الوقت على مس هذه المشاعر وتحريكها دون ضخامة في اللفظ أو حاجة في الأداء، مع أنه قد استعمل في مطلع القصيدة لفظ (العواى) للدلالة على نفس للدلول، وهو لفظ غير دقيق في وصف السيدات اللاتي خرجن منظاهرات بقيادة أم المصريين أو هدى شعراوي لا أذكر. فهو ليس غواى بأي مقياس من مقاييس القدماء والمحدثين، وإن كان هذا اللفظ موقفا من ناحية أخرى مما فيه من رنين موسيقى صاحب مناسب لاحتاج القصيدة حسب طريقة القدماء في صرامة المصالح والمفادع على حد تعبيرة في قصيدة أخرى. وبعده لهذا السبب قد استعمله في المطلع، ولكنه ما كاد يورع في التقصيد ويندمج فيها اندماج للنعي في وسط الجماهير المتفاعلة معه، حتى انتزع هذا الاندماج من تقليديته ودفع به إلى معاصرة شعبية معروفة في معاصرتها وفي شعبيتها على السواء

أما الموضوع الثالث في القصيدة، ولعله أوضحها دلالة على معنى للمعاصرة الذي ذكرناه، فهو تعبيرة عن الحركة بين جيش الإنجليز والسيدات في آخر القصيدة

فليتنا الجيش الفخور

و بنصره ومكرهه

فكنا الأمان قد

لبوا الزائع بيته

وأقوا ينسجندرج مد

نفسيا مصر بطوره

لم يصرح حافظ - محدثا القدماء - ودمتصاه أو وإسلاماه، ولم يذر بأن غصبتنا سنثك حجاب الشمس أو تقصر دما، فمصة القدماء مصرية، أما غصبة حافظ فمصرية، تنثك حجاب وقار العدو، وتقطر سخرية به. وأنا لا أستبعد أن الجماهير عاشت ليلة مظاهرة السيدات تطلق الصكاهات الساخرة من الإنجليز، وقد عشا ليالى سوداء أقربها كادثة ٩٧، وكلنا يذكر موجة الكبت التي انتشرت بعدها. ليكن هذا خطأ أو صوابا، ولكن ما لا شك فيه هو أنه قصيدة مصرية قديمة منذ أيام العروسة حتى اليوم، وأن حافظا كان مصرياً محاصراً تماماً في الطريقة التي عبر بها عن غصته، فلا بد من إدراك عندما قرأ أن هذه القصيدة كانت تورع في منشورات ثورية على الجماهير<sup>(٢١)</sup>. وليس بعد هذا - فيما أظن - دليل على المعاصرة في مثلها الأعلى، بالرغم من الثوب التقليدي الذي اكتست به لفظا وصياغة وخيالا.

لعل هذا المثال قد وصح تماما ما نقصد من معاصرة حافظ وأنها لا تنافس تقليديته. وكان هذا هو موقفه من القصيدة الأدبية التي عبر بصدد الحديث هنا وهي القديم والحديث، فهو قديم منشبت بكل المفاهيم الشعرية للتوارث من القدماء، وهو في نفس الوقت جديد بصور عصره أصلى تصوير. وهكذا نجد في ديوانه آراء تمثل الانحياز للتناقض دون إحساس بأن ثمة تناقضا في آرائه، فمن تشبه بالقديم وتعبه له مرهنا في صدر المفاصل بيتة الذي يريد فيه أن يبرو على المنفى، وهذا البيت من قصيدة قبت سنة ١٩٠٦، أي أنه كان في الثلاثين من عمره أو على أبوابها، فلم يكن شاعرا ناشئا ولا مستدنا يطمح إلى النصح عن طريق احتذاء المعول، وإنما كان شاعرا مشهورا ناضجا ولكنه يؤمن بأن الشعر الحق هو ما قال القدماء. وقد لازم هذا الإيمان طوال حياته كما تبين من الأبيات الآتية.

معان وألفاظ كما شاء أحمد

طوت جرجل بشار ورفقة مهيار

١٩٠١

واليوم أنشدتهم شعرا بعد لهم

عهد السواسي أو أيام حسان

١٩٠٤

ويقول عن شوقي.

فأني كما لم يأنه متقدم  
أو تطلع الأفعان في إتيانه

١٩١٩

يجي لنا آبا بأحمد مائلا

وأومة بالسحزى للوصع

١٩٢٧

هذه الأبيات - وكثير مثلها في الديوان - توضح أن مفهومه عن القديم هو المفهوم الذي صدرت عنه المدرسة الكلاسيكية الجديدة . وهو أن شعر هؤلاء القدماء قد سُلِدَ على مئات السنين - ومعنى هذا أن عناصر الخنود قد توارثت فيه ، فالتقدماء إذن قد اعتدوا إلى الطريقة المثلى للشعر ، وما على المحدثين إلا أن يسيروا على مسجدهم ، ويتبعوا طريقتهم ، وأنى خروج على هذا المسج ليس عاطفة غير مأمونة فحسب ؛ بل هو يقينا ابتعاد عن الشعر الحق . وهذا المفهوم يصح حاشا في إطار الشعراء التقليديين بلا مراء .

ولكن قارئ الديوان يجد أيضا أبياتا أخرى ، فبنت في نفس الفترة الرسمية ، ومعركة على امتدادها ، بل أحيانا في نفس القصائد التي وردت فيها لأبيات السابقة ، هي من أشد ما قيل إزاء بالقديم وسعيرة به :

أحسن التقليد فيها فعدت

لا ترى إلا بعين الكتب

أمر التقليد فيها وهي

مجبوش من ظلام كالمجب

١٩٠٧

هاف القديم ولد كسته يد اللى

خلق الأديم فهان لى خلقه

١٩١٩

وعن كما عى الأوائل لم نزل

سعى بلزماح وبيض وأدوع

وله قصيدة غير مؤرخة يحاطب فيها الشعر بأبيات أدق تحديدا لمفهومه الراعى للقديم :

قد أذالك بين نفس وكاس

وغرام بظبية او غزال

وسبب ومدحة وهجاء

ورثاء وهتنة فضلال

وحاس آواه فى غير شئ

وصفاو بحر ثوب اغتيال

عنت ما بهيم مائلا مضاعا

وكذا كنت لى العصور الخوالى

حملوك العناء من حب ليل

وسلمسى ووقفة الأطلال

وسكاه على عزىز تولى

ورسوم راحت بين السبالي

وأذا ما سموا بقدرك يوما

أسكنوك الرجال فوق الحال

آن كاشعر أن تفك قبودا

قبتنا بها دعاه الحال

فألفعوا هذه الكنام عنا

ودهنونا شم ربيع الشمال

هذا التناقض بين الموقفين من الشعر القديم لا يفسر به تطور حدث في مفاهيم الشاعر ؛ لأن الأبيات المتناقضة متعاصرة ومختلة خلال ثلاثين عاما تقريبا . ولا يفسر به أيضا ما ذكرنا من أن الشاعر قد يردد

وتفاعل معها في سرعة جعلته يصير على حق الشعب في المشاركة في ملككم بعد ثلاث سنوات فقط . ولقد لخص الشيخ الشرفاوى ابعدين المتناقضين للموقف الواحد عندما قيل المشاركة في الديوان ثم رعى إلى الأرض بالشارية المثلثة الألوان . وهذا اليوم والمجتمع يعيش هذا الموقف ذا البعدين المتناقضين ، يعيش سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ، وقبل هذا كله يعيش ثقافيا ، فواكبت حركة الترجمة عن العرب حركة مماثلة لنشر كتب التراث ، وافتتحت للمدارس التي تعلم علوم العرب في نفس الوقت الذي انضمت فيه مدارس ومعاهد تعد لدخول الأزهر . ولا نريد أن نتبع هدير البعدين المتناقضين والمتجاورين في حياتنا الثقافية حتى اليوم ، إذ ليس هذا موضوعنا . وإنما ذكرناه بصورة موقف المجتمع المصري عامه والمتفهم خاصة في نهاية القرن التاسع عشر ، حين نشأ حافظ إبراهيم وتشكلت معاهيمه ، فليس من الغريب إذن أن يكون - وهو المرأة الصادقة مضمعه - متشبها بالتقديم مزييا به ، وداعية للجديد كارهها له في نفس الوقت ، فلا تناقض في معاهيمه ، ولا تعارض في آرائه ، لأنها صادرة كلها عن موقف واحد ذي بعدين متناقضين هو موقف المجتمع المصري كله . ولا ينبغي أن يدهشنا قوله :

وأني الجديد وقد تأنق أهله

في الرفش حتى هو في الزلوانه

بعد البيت الذي ذكرناه من قبل ،

عاف القديم وقد كسبه يد البلى

خلق الأديم - فهان في علفاته

ولا أن يقول عن شوق :

يحي لنا آنا بأحمد مالا

نسمة وعشرون ، ومبا ثلاث قطع مترجمة عن روسو ، وواحدة تعرض بالاحتلال الإنجليزي فهي في باب السياسة أدخل ، وأطلب القطع غير المترجمة عموما عزل بالذكر ، مما يرجح أنه قاطعا نظريا في المجالس لا تعبيرا عن عاطفة حقيقية . ومن كان هذا باعه في باب العزل لا يستبعد عليه أن يرصد الافتتاحية الصلابة والغزبية نجما لما ليس من طعمه . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فبحسب قصائده التي افتتحها بالزحل تنبئ عن نفس طويل في هذا الباب إن شاء . وقد وصل عدد الأبيات في واحدة منها ، وهي في مدح البارودي ، إلى خمسة وعشرين بيتا في حين شغل المدح التي عشر بيتا فقط . ثم إن هذه القصائد الخمس قد قبلت ما بين سنة ١٩٠٨ ، وهي مرحلة كان مفهوم الشاعر عنده لا يزال متصلا بالمفهوم القديم الذي يجمع بين المناصرة وبين التكسب بالمدح . ثم تخلص من هذه الافتتاحيات تماما في مدائحه التي استمر في نظمها حتى سنة ١٩٣٢ ، أي آخر حياته . وكل هذا يرجع أنه قال هذه الافتتاحيات الخمس تقيدا لتقديم قبل أن يستقر تماما على التحرر منه . غير أن ما يجعل الترجيع يقينا هو أن رصده للافتتاحية الغزلية والصلابة بدأ مبكرا في سنة ١٨٩٩ ، أي في السنوات التي كتب فيها القصائد الخمس ، فقد مرت بنا أبياته في مدح الشيخ محمد عبده ، التي أعلن فيها أنه لن يسب ولم يفك على الأطلاق ، واعتذر بأن مدح الشيخ لم يترك في قلبه موضعا لهذا . وقد كرر نفس الموقف ونفس الاعتذار بعد ذلك بخمس سنوات ، فقال في مدح الخديو عباس سنة ١٩٠٤ :

ما ضاق أصغره عن مدح سيده

ولا استعان بمدح الراح والبا

ولا استهل بذكر العهد مدحته

.....



أربعين جيباً من البارودي<sup>(١٢٦)</sup> . وعلى أية حال فإن هذا جيبه الواحد  
السؤال - م ينجح ؟ وانتهى سرياً - في سنة ١٩٠١ - إلى هذا  
لوقف الذي عرّضه بحالة في هذا البيت مادام الحديو .

يا من توهمت أن الشعر أعده  
في الذوق أكديه ، أزدبت بالأدب  
ثم يعود لتزيد نفس المعنى مع المعربة ، فيقول مادام الشيخ محمد  
عده .

قالوا صدقت فكان الصدق ما قالوا  
ما كل مستب للفقير قوال  
هذا قريض وهذا قدر مختص  
هل بعد هنين إسكام وإجلال

ولكن الأمر تطور إلى أبعد من هذا ، فلم يعد مجرد حاسة فنية أو  
كرامة إنسانية بعد أن أصبح الشعر رسالة سياسية واجتماعية حمل  
حافظ لواءها أو كان من أبرز حامليها على أقل تقدير ، فأصبحت  
القصة قضية خطر يهدد الوعي السياسي والتطور الاجتماعي ، ويهدد  
الشعر نفسه بأن يرتد إلى ما كان عليه قبل هذا الحبل ، مجرد متعة  
وتسلية ونظرات محمورين ومخمرين ، تصدى حافظ لهذا الخطر في  
عند :

وأديب قوم تستحق يمينه  
قطع الأنامل أو لظى الإحراق  
يلهو ويلعب بالعقول بهانه  
فكأنه في السحر رقبة راق  
في كسفه فلم ينجح لصابه  
بما وينشئه على الأوراق  
يرد الخفافق وهي نفس نفع  
فلسفة هلوية الإشراف  
ليردها سودا على جنباتها  
من ظلمة اللامه ألف نظارة

والكذب الذي يهاجمه حافظ هنا بكل هذا العنف ليس  
الكذب في المدح كما هو في البيتين التاليين أوردها هنا أولاً ، ولكن  
الكذب في السياسة وفي الاجتماع وفي كل باب من أبواب الشعر الذي  
نزل إلى الشارع يلعب دوره في الحركة الوطنية . ولكنه يندرج عن  
المدح أيضاً بعد أن أصبح جزءاً من رسالة الشعر القومية ، ومترج  
بالسياسة في مدح الزعماء وبالإصلاح في مدح قادة الرأي ودهاة  
التقدم حتى كاد أن يصبح قصراً عليهم

ويدمج هنا إلى تساؤل آخر : أي صدق هذا الذي يذهب إليه  
حافظ ؟ أحر الصدق الخلق بمعنى مطابقة القول للواقع أم الصدق  
الضيق بمعنى مطابقته للوجدان ؟ وهذا التصريق بين الصديقين م  
يتوقف عنده حافظ ، ولعله لم يحط على باله على الإطلاق ، فهو  
خريق لم تنبه الحياة الأدبية إلى أهميته إلا بعد أن نشبت للعارك  
النقدية بين دهاة التجديد على أساس من الاستعادة بأداب العرب

الاعتبار سنة ١٨٩٩ ، إلى هذا الرخص الحاسم في سنة ١٩٠٧ ، ثم  
اندفعه إلى السحرية والإزراء بالطلقات والنسب بعد ذلك حتى بلغ  
ذروة الرخص فقصيدته (الشعر) التي عرضناها هنا سبق ، مصافاً إلى  
هذا فئة لقصائد التي اقتحها بالنسب ثم توقف تماماً عنه ابتداء من  
سنة ١٩٠٨ ، كل هذا يقطع بأن رخص الافتتاحية الطولية والتزلية  
كان موقفاً ثابتاً لمخاضه ينشئ من تغير مفهوم قصيدة المدح خاصة ،  
ورسالة الشعر عامة ، عما بدأ به في مطلع حياته

• • •

ومن أدائه اعمامة أيضاً داخل إطار موقفه بين القديم والحديد ،  
رأيه في القول النقدي للأنور وأعذب الشعر أكديه ، وقد رخصه كما  
رخص الافتتاحية الطولية ، وتصر على رخصه في أبيات صريحة في  
الديوان ، ووقفه هنا نطم من قصائد المديح بالقدرة الذي سمحت به  
قدرته على التزام الصدق ، وفي الحدود التي يأس فيها عاقته . ولا  
يتسع المجال لتتبع لتطبيق في الديوان . ولكن العقاد قد لفتت هذه  
الظاهرة في مدائح حافظ ، فسجلها ، وعدّها بما يجب له ، فكتب  
في الفصل الذي عقده عن حافظ في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في  
الحبل الماصي» يقول : «هو وسط بين مبالغة الأقدمين وقصد المحدثين  
ولا سيما في المدح» ثم ساق محرجين من مدحه وعقد بينها مقارنة  
انتهى بها إلى أنه «بهذه المصلحة أيضاً كان حافظ متفرداً بين شعراء  
جيله قليل الظير»<sup>(١٢٧)</sup> . وأكذب الشعر في هذا القول للأنور كان  
مقصود به الخيال في أول الأمر ، ولعله كان دفاعاً عن الشعر عن  
نفسه ضد من أساء فهم الآية الكريمة «والشعراء يتبعهم الغاوون» ، ألم  
ترسم في كل واد يبيسون ، وأهم يقولون ما لا يفعلون ففهموا هذا  
النمى ليس دور الخيال في الشعر عامة ، ونجح عن هذا التسميم أن  
أصبح الخيال مرادفاً للكذب . ودافع النقد عن الخيال مستعلاً  
مراده ، ثم انتفى الأصل ليبقى المرادف بكل ما يحمل من بدلولات  
الكذب السيئة ، فاعترف الخيال إلى المبالغة ، ثم أسرف فيها حتى  
آلت إلى تلك التدرجة من الاستحالة والتماني التي يمجها الذوق  
السليم . وكان هذا أوضح ما يكون في شعر المدح خاصة ، حيث  
المستوحون لا يملكون من الصعرات الجديدة بالمدح إلا حاجة الشاعر  
بعطائهم ، حتى تحول شعر المدح إلى لون من القول تأباه الحاسة العمية  
والكرامة الإنسانية على السواء . وكان لابد أن يتغير الأمر بعد أن  
تغيرت رسالة الشعر وعادته - أو حاولت أن تعود - إلى وضعها  
الطبيعي كتعبير عن وجدان الشاعر أو كلسان للقبيلة التي تطورت إلى  
الشعب ، فنزل الشعر من القصور حيث كان متادمة وتسلوا إلى  
الشارع ليصبح تعبيراً ودهوة . وقد حدث هذا وحافظ في شأنه ،  
وطهر بوصوح في شعر البارودي الذي اتخذه حافظ مثلاً يحتدى . ولما  
كان حافظ دون البارودي مكانة ورعاية ، ودون شوقي ثراء وصلة  
بالقصر ، فقد واجه المشكلة من أول الأمر إذا كان عليه أن يمدح  
من محدوده ؟ . مدح أولاً أصدقاءه والسراة منهم خاصة ، ومدح  
أولى الأمر بمنين في الحديو ، ثم انتهى إلى مدح الزعماء والقادة  
والمصلحين وهكذا . يرى أنه إذا كان قد تكسب - أو حاول أن  
يتكسب - بالمدح في أول حياته ، فقد فعل هذا في نطاق السراة من  
الأصدقاء والزعماء ، ولم يؤثر عنه - إن صححت الرواية - إلا تكسبه

ولكن هذه المهمة لوطنه لا تنسه ، وهو بطالب بها في تجديد  
ووصوح ولا يتركها لتقدير كرم للمدوح وأرنجته

أبأذن لي الملك البراق  
أهني مصر بالأمر الكريم  
قد تم الباء وعن قريب  
توف لك البشارة من النسيم  
فدار الزمان أعز دار  
نشاد لطالب عهد الميم  
ما يتجمل العرش المعدي  
وبها مصر في عيش رميم  
فرفها بربك واحشهم  
وأسمدها بدستور قيم

وهنا لا نستطيع أن نحدد الفرقا واضحا بين الصدق الخلق والصدق  
القي ، فالشاعر يكذب ، ويعرف أنه يكذب ، ولكن كذبه جزء من  
عملية يداعية أكبر من مجرد المدح ، عملية نجيش في وجدانه وتدفقه  
إلى أن يكذب تعبيرا عما ، يفترق الكذب الخلق من الصدق القوي  
أمره كبير ، يكاد يماثل اقتراب مخافة الواقع للحيان في سبيل الخيال  
هــ

على أن حافظا قد أدرك الفرق بين الصدق الخلق والصدق القوي  
شعرا لمحررات النسبة الخديعة التي أشرب إليها ، وحدد مفهومه  
مخاربه الصدق في وصوح ، فراء في سنة ١٩١٩ بصف  
سفر شوقي بهذا البيت ذي الدلالة المحددة

تلى عليه عقبيه وحجابه  
ما ليس ينكره هوى وجدانه

هذا بحر من بحر مدح حافظ الشعرية ، أرحم به رميم  
فصير هـ - أن يكون معيا على مراد من فهم الرجل - ومراد من تقييم  
شعره ووصفه في الموضوع الصحيح والملائم لمكانته ولدوره في النهضة  
الشعر العربي الحديث

وبين أصحاب القديم في العشرييات وبيننا حافظ في مدح الخديو  
ومدح محمد عنده ظاهرا أنه يقصد الصدق الخلق ، فهو يقول إنه  
لا يمدح أحدا ما ليس فيه ، ولكن الفرق بين ما للمدح ليس صفات  
حقيقية ، وبين ما يشعر الشاعر أنه صفات حقيقية ، بل بين ما يسمي  
أن يكون صفات حقيقية ، هو فرق ضئيل لم يتوقف عنده حافظ في  
مطلع القرن ، وإلا فهو يدرك تماما أنه يمدح الخديو بما يسمي أن  
يكون فيه من صفات لا تما فيه من هذه الصفات في الواقع ، وشأنه  
في ذلك شأن مصطفى كامل في تأييده للخديو في المرحلة الأولى من  
كفاحه الوطني . ورتما أبعد حافظ في هذا الأمر ، فمدح عما يرقى بأنه  
ليس في المدح ، على أمل أن يحقق من هذا المدح خيرا ، فيما  
راه يستل تولية فراد ملكا يحضر هذه الآيات التي لا يثك أحد في  
صدقها القوي والخلق معا

بأملكها برحمه بليس التا  
ح ويرق لعرشه مملوكا  
إن أمت يداك لحرب مصر  
فلقد مهد الخراب أبوكا  
بق شيئا . إذا هبت لهما  
عن قريب ، يأتي عليه بتوكا  
راه يمدحه في سنة ١٩٢٢ بمثل هذه الآيات التي أقل ما يقال عنها  
إنها تقصر للآيات السابقة

ولا عجب لمر على ولاء  
ومالكها على خلق عظام  
بسطالهمها بر كل يوم  
وبرعاهما بسمي اب رميم

كنا فيعمل الناجي ملك  
بعض شعائر الدين القويم  
ربحني ربه وبطبع مولى  
هناك إلى الصراط المستقيم

وهذا كله كذب باعتزاف حافظ به في الآيات السابقة ، وهو  
كذب يستهدف به الحصول على منعة مثأنه شأن المتكئين بالمدح ،

## هوامش وتعليقات

(١) قال له : ما أعتك إلا كثر قبل أن تعرفه . استطاد يعتقد على الشاعر دلالة . إنه  
لا يمدح شيئا على حاله ولا معانس الفقد ولا جناح العكر ولا سائر الأمور . يصيحي  
البيت : نحو حاتم هـ .

(ذكره) عن حافظ وحاشه في الاستاد عبد الرحمن صدق  
عن ١٩٩ من الكتاب الذي أصدره المجلس لأهل رعاية الفنون والآداب  
في كبرى حافظ ، هـ سنة ١٩٥٧ ص ١٣٣

- (١١) مقدمة شوق الطيف الأولى من حياته نقلًا من عدد الهلال الخامس بشوق الصادر في أول نوفمبر ١٩٦٨ صفحات ١١ ، ١٠ ، ١٢ على الترتيب
- (١٢) مقدمة البارودي لمجلته ص ٥٥ من الجزء الأول
- (١٣) كتاب ميرياد البارودي - دراسة زكي مجيب محمود ص ٧٨ المجلس الأول لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٨
- (١٤) ذكرى حافظ إبراهيم - دراسة محمد صبري . ص ٦٩
- (١٥) حسن المصطفى - كتاب الوسيلة الأدبية ص ٣٥ - طبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢
- (١٦) محمد حسن هيكل - مقدمة ديوان البارودي ص ١٤ من الجزء الأول
- (١٧) طه حسين - حافظ وشوقي ص ١٩٨ ، ١٩٩
- (١٨) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وديانهم في النيل الخامس ص ١٠ طبعة كتاب الهلال يناير ١٩٧٢
- (١٩) قال غنى بن ربيعة الرسول **فما قال** : .. وإن كان هذا الذي يذكرك رثاء لا تستطيع دعه عن نفسك طمعا لك الطيب \*
- سيرة ابن هشام ص ٢٩٤ جزء ١ طبعة الحلبي سنة ١٩٥٥
- (٢٠) يوسف القديسي - الصبح المنى عن حبه للنسب ص ٦٥ ، ٧٤ - دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٧٧
- (٢١) محمد عبد : مقدمة سجع البلاغة ص ٢ جزء ١ طبعة الحلبي وهي غير مؤرخة
- (٢٢) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وديانهم في النيل الخامس ص ١٥٦
- (٢٣) أحمد شوقي : مقدمة الطيف الأولى من حياته - كتاب الهلال ص ١١ ، ١٢
- (٢٤) ديوان حافظ جزء ٢ ص ٨٧
- (٢٥) عباس محمود العقاد - شعراء مصر ص ١٧
- (٢٦) علي الخليلي - محمود سامي البارودي ص ١٨٦ - سلسلة اعلام العرب ٦٥ - دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ، والطبعة متوفرة عن كتاب حياة طاهر لظاهر القفاص

- (٢٧) «وقد سألته رحمه الله ذات يوم كيف تصوّر القهر جاليا ؟ فقال : دعني من قديمك ، ولكني حدثني أليس عيسى وقع حقا في البيت في أنفك ؟ أليس يثير في صحتك الحزن ؟ أليس يصور ما يحفظ من جلال ؟ قلت على ولكني .. قال : دعني من لحي واكتب مثلي جليا »
- طه حسين - حافظ وشوقي - صفحته ١٧٣ - الطبعة الرابعة ١٩٥٨ - مكتبة الخديجي
- (٢٨) «وأما يريد أي أعرفكم أبا ، يأتي كنت أوتر حافظا على شوق في حياته ، وكنت أختص شاعر النيل من طرده وطلب بما لم أختص به أمير الشعراء ..»
- المرجع السابق ص ١٧٨
- (٢٩) أحمد حسن فريات - وهي الرسالة ص ٢٥٨ - الطبعة الأولى - الطبعة الثانية - طه حسين
- (٣٠) طه حسين - حافظ وشوقي ص ١٩٣ ، ١٩٨
- (٣١) «لقد عدت حافظ عن هذه كما عدت شوق عنها ، كنت ألق حافظا أول هذه بالشعر وكان يسبح كثيرا من شعره فلا يعجبني ، فقلت له ذات يوم : أرج نفسك من الغناء فلم يحملك فله لتكون شاعرا ، ولكنه لم يفعل نصحي ، وحسنا فعل . يا ربي محمد ويكفرح حتى أرفع الشعر على أن تدبر له وأصير شاعرا
- فلا عن طه حسين - حافظ وشوقي ص ١٩١
- (٣٢) ديوان حافظ جزء ١ ص ٩٢ من المقدمة - طه حسين المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠
- (٣٣) المرجع السابق ص ٣٥
- (٣٤) المرجع السابق ص ١٩٢ ، ٢٩٤ من الجزء الأول . ص ١٠٥ من الجزء الثاني
- (٣٥) صدر كتاب الوسيلة الأدبية سنة ١٨٧٥ أو حوالا . وحده الطيب ببلاد حافظ سنة ١٨٧٢



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

للنشر والتوزيع  
والانتاج الفني

من ب. ١٠٧٢  
الرياض تليفون ٤٦٥٧٩٣٩  
تلكست ٢٠٣١٢٩ الرياض



- كبرى دور النشر بالمملكة العربية السعودية
- وكلاء لدور النشر العالمية بالمملكة
- أكبر موزعي الكتب العلمية والمراجع الأجنبية للجامعات والؤسسات العلمية والشركات الأجنبية بالمملكة.

- شركة ذات سمعة متميزة في تأليف وتأسيس الكتاب ومراكز التوثيق والعلومات
- وكلاء لجمعية ب. ن. ج. السويدية للتأليف وتنظيم المكتبات

أحدث ما صدر عن دار المريج

- السلسلة العلمية المبسطة للأطفال  
صدر منها ثمان كتب طباعة فناخرة
- سلسلة : اعرف بلادك  
صدر منها ستة كتب عن مدن المملكة العربية السعودية - ملونة ومجلدة
- أحاديث إلى الشباب .. بقلم فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي

بالعليا - الرياض

من ب. ١٠٧٢

دار المريج للنشر

ومكتبة المريج

المطباعة الناشئة من



١٢١ شارع التحرير  
الرياض  
ت: ٨٤٣٥٦١

المكتبة الأكاديمية

وممن وكلائها  
بجمهورية  
مصر العربية

# تتمعر حافظ إبراهيم

## دراسة في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي

### على البطل

تحدث محمود تيمور في كتابه «دراسات في القصة والسر» عن بعض ذكريات شبابه ، وفي هذا الحديث تأتي صورة حافظ إبراهيم في إطارها الطبيعي ، الذي لا يصح إغفاله عند الحديث عن حافظ ، يقول : «وأذكر أن كنت في عهد الصبا أحرص على شهود الحافل التي يلقى فيها شاعر النيل حافظ إبراهيم قصائده الشعبية ، في المشئون الاجتماعية والسياسية العامة ، وكان الشاعر - كعهده - يؤثر أناقة اللفظ ، وجرأة العبارة ، حتى ليفطر الشئ المتأدب في فهم كتاباته إلى معجم . وأنا - يومئذ - قليل الراد من الفصحى ، ولكني على الرغم من ذلك ما أكاد أستمع إلى حافظ ينشد ، حتى أحس معانيه تنساب إلى نفسي ، وإذا أنا أداعبه وأسأله بمحافظتي وشعوري ، ذلك لأن الموضوعات التي يعالجها الشاعر كانت من أمثالي ، والأحداث التي يسرحها تشغل بالنا .

ولم يكن جمهور حافظ من المثقفين خاصة . وإنما كان خليطا من طبقات الشعب ، يهتمون عنه ، ويتأثرون به ، ويصفقون له في صدق وإيمان

ولست أنسى حفلا شعبيا شهدته في حديقة الأزبكية لذلك العهد ، أشد حافظ فيه إحدى روائعه ، وكان بين جمهور السامعين كثير من «فوى الجلايب» ، وهم بطريون للشعر ، ويتاجرون بالإشاد ويتصاحبون في نهلل (هكذا) وإعجاب»<sup>(١)</sup> وفي هذا الحديث يلحس محمود تيمور أهم الخوايب التي تعنتنا في دراسة لحافظ إبراهيم وشعره ، ولنعلم ما يعينا هنا بهذه المساقات : ففي جانب المضمون نرى عبارة تيمور «قصائده الشعبية في المشئون الاجتماعية والسياسية» ، وفي جانب الشكل يرى أن حافظا «كان كعهده يؤثر أناقة اللفظ وجرأة العبارة» ، وفي مساق الانتماء نرى أن جمهور حافظ لم يكن «من المثقفين خاصة» ، وإنما كان خليطا من أبناء الشعب» ، معظمهم «من فوى الجلايب» .

الشعر ، في الحمة مانوحه به إلى عبر آهه هؤلاء . حتى ترمى به الحاجات مطارح أبعد كثيرا من مأس الأمر ، وإن كانت أقل بكثير مما كان ينبغي . إذ إنه لم يستطع الصعد إلى بعد من قاع الأرستقراطية التي تعلق بها وظيفة مدار الكتب بتفاصيل عهد ثلاثين حبيب شهرها

كان حافظ إبراهيم متمنيا إلى الشعب ، مولده وحياته وآلامه الشخصية ، فكان يحب أن يلقى أهله بالوجه الذي يلائمهم من وجوه شعره ، وذلك هو «القصائد الشعبية» في «المشئون الاجتماعية والسياسية العامة» ، ولم يكن هذا الوجه هو كل ما لديه من وجود

عام ١٩١١، ورتبة «البكوية» من الدرجة الثانية عام ١٩١٢<sup>(١)</sup>. كان راتبه ذاك يربو أضعافاً مضاعفة عن راتبه في الاستبداد من عام ١٩٠٠ إلى ١٩٠٣، وكان أريمة جيبياته، ثم تضاعف في دار الكتب حتى بلغ ثمانين جيباً قبل عام ١٩٣٢، إلا أن الثورة المائلة كانت عاتزال تفصل بينه وبين أحمد شوقي، أدلى شرائع الأرستقراطية إلى مطامح حافظ، والذي كان يتقل من قصر بجلوان إلى قصر بانطرية، حتى استقر بقصره على النيل، «كرمة ابن هاني»، لكونه شاعر الأمير، وظل حافظ شاعر أهل «دوى الخلايب».

في عام ١٩١١ أريد لحافظ إبراهيم أن يدخل إلى سياج، تأمس فيه الحكومة لسانه الذي ينجه اتجاهها خطراً، فقد شاع بيتاه في هجاء الأمير:

قصر «الدويارة» ما للبثك رايض

فالتذب في قصر «الإمارة» بجعل

ولقد سمعت بعابدين هواءه

فسمعت كيف يسود من لا يهمل!

ظلم نجد الحكومة صعبة في إلحاقه بركبها، وحين في دار الكتب «الجديوية» إذ ذاك. وإذا لم تكن لديه وثيقة ميلانته فقد عرض على الأطباء الحكوميين لتقدير منه ففقدت سبع وثلاثين سنة. ولما كانت مثل هذه التقديرات بطبعها تعجل مع الملاحظات وتضع لاعتبارات، لبس منها الدقة الطبية أو الحري الحقيقة، في مثل الظروف التي جرى فيها تعيين حافظ في وظيفته، فإذنا نرجح أن يكون مولد حافظ في فترة تقع ما بين الأعوام ١٨٦٨-١٨٧٠، وليس في ١٨٨٢/٢/٩ كما قدر الأطباء<sup>(٢)</sup>. على أي حال، لقد ضاع تاريخ مولده، لها ضاع عليه من فرص المستقبل الأمن بموت والده، وظل يضطرب بين حيوات قلقة حتى أظلت سماء دار الكتب بعد الأربعين.

ولد حافظ لأب مصري، مهندس من مهندسي الري، كان يشرف على قناطر ديروط، ولأم تركية الأصل. وكان خاله - الذي كلفه بعد أبيه - «نياري بك» مهندساً هو الآخر. وهذا يتنى حافظ إلى الشريحة الاجتماعية نفسها التي يتنى إليها مصطفى كامل زعيم الحركة الوطنية في بداية هذا القرن، إلا أن مسيرة الحياة قد خالفت من مصيريهما، فاتجه مصطفى صعباً، بملاحة بالخطيب عباس، ووقف حافظ حائراً بين الاتجاه الجديد الذي يصعد، والاتجاه القديم المتروى خصب آخر رجاء العرايين الأستاذ الإمام محمد عبده. وظل حافظ مورخ انقلب والمواطن الوطنية، بين اتجاهين وطنيين، يظهر أحدهما الخلدوي، وللآخر قنوات اتصال بالمعهد البريطاني، يمتحن به من أعداء أمس واليوم والقد.

كان حافظ قد عاش في طفولته نهاية أحداث الثورة، وانجذبت حياته في شدة إلى المدرسة الحربية حيث تخرج عام ١٨٩١ ضابطاً في جيش يسيطر عليه قادة إنجليز لا ترضيه رفاستهم، ولا يرضيهم سركه. وتصل أنسابه بالشيخ المصلح محمد عبده منذ عام ١٨٩٦، ثم يحدث تمرد بين العسايط المصريين في السودان يشترك فيه

حافظ، فيحاكم ويحال إلى الاستبداد منذ منتصف العام ١٩٠٠ فصرخ لصحبة أستاذ الشيخ، ولم يحصل يسيراً إلا موت الإمام

ولقد شهد في هذه العترة حدثين مهمين تحتم منها أحداث العرايين بالانشقاق العكري بين الزعامة الروحية للثورة. كان الإمام محمد عبده قد عاد من منفاه عام ١٨٨٩ فوجد أن أعداءه قد انقسموا إلى معسكرين يتنافسان في السيطرة على الوطن: الاستبداد والطغيان: مثلاً في القصر، والاحتلال الأجنبي: مثلاً في الإنجليز، ولم تكن صراوة الأحقاد التي يحسها الخلدوي عباس له قد حست، بينما كان الإنجليز يستميلون للعرايين ولشعب بتدبيرهم للستمر بالطغيان الملكي، فهادن محمد عبده الإنجليز، إذ لم يهادنه القصر.

وعاود محمد عبده حلمه القديم، الإصلاح الهادي الوغور، وتكوين مجموعة من التلاميذ تقوم على مبادئه وتواصل تعاليمه: الإصلاح الفكري الذي يمارضه الاستبداد، فإذا ناصر الإنجليز فلا بأس، ومن ألمع هؤلاء كان سعد زغلول أحد شباب العرايين.

ثم عاد النديم من منفاه عام ١٨٩٢ وأصدر مجلته «الأستاذ» في ٢٣ أغسطس من العام نفسه. ولما كان قد عاد بأمر من الخلدوي أحمد عبد عباس الذي استقبله في القصر متخاضياً عن موقفه من أبيه، وكانت مرارة الهزيمة العسكرية في التل الكبير لم تخف حديثاً في نفسه، فقد انطلق النديم في «الأستاذ» مندداً بالاحتلال، والمتعاونين معه، مسانداً الخلدوي الشاب، بادئاً بالحساس طريقاً جديداً أمام مجموعة من الشباب الوطنيين الذين اتخذوا منه أباً روحياً لتبانهم العديد في الحركة الوطنية المتعجرة بالمواطن. ولم يلبث النديم أن هادر مصر معياً، في العام التالي، إلى الأستاذة، تاركاً الخلدوي وشباب الحركة الجديدة، وكان مصطفى كامل على رأس هذا الفريق. وكسرت حودة الزعميين العسكريين - البارودي ١٩٠٠، ثم حربي ١٩٠١ - هذا الانقسام. فقد لاد البارودي بالقصر فرد إليه أمواله وألقبه، وأبدى حربي رضاه عن الإصلاح الذي قام به الإنجليز ضد طغيان القصر، فثارت ثورة الشباب المنبج، ووقع الشافريين لريق الحركة الوطنية منذ مطلع القرن الجديد، ولم يخف منه انقسام الرابطة بين هذا الفريق وبين القصر في أواخر حياة مصطفى كامل، إذ ظل عدائهم للإنجليز حاداً لا يمتز، وظل توجسهم من الفريق الآخر - للمهادن للإنجليز - باعثاً على التصور الدائم.

كان الفرد الصغير الذي اشترك حافظ فيه مناسبة يبرر بها قوة الخصم ويحترق فيها صلابة الأمير. ولقد تحقق من قوة الخصم الإنجليزي، كما ظهرت له ميوعة الموقف الخلدوي. ولعله تحقق أمداً أن الإمام كان على حق في مهادنته الاحتلال، أو لعله لم يوفق ذلك، إلا أن الأمر الذي لم يشك فيه هو أن الإنجليز يملكون من أمره وأمر بلاده ما لا يملكه المباس، وأن موقف الإمام هو آسن المواقف في هذه الظروف، فركن إلى الأمر، وإن لم يقصد تعاطفه مع فريق الشأن المتناصلين فيعبر عن هذا الموقف تعبيراً دقيقاً واعي قوله المرير عام ١٩٠٠.



من أرى السيل لا يخلو موارده  
لغير مُرتجى في الله مُرتجى  
قد خذت مصر في حال إذا ذكرت  
جاءت جفوى لها بالزلزل الرطوب  
كأنى حد ذكرى ما ألتَم بها  
فَرَمَ نَرَقَدَ بين الموت والحرب  
إذا نعلت دفاع البحر مُتَكَا  
وإن مَكَتَ فإن النفس لم تطب  
أبشكنى الفقر هادبا ورايحنا  
وعى عشى على أرض من الذهب  
والقوم في مصر كالإسلاج قد ظفرت  
بالماء، لم يتركوا ضرعا لمخيل  
بآل عثمان: ما هذا الجفاء لنا  
ونحن في الله إيمان وف الكعب  
تَرَكَتُمُونا لأقوام نخالفنا  
في الدين والفضل والأخلاق والأدب<sup>(١)</sup>

ونقول إنه يعبر عن موقفه هو بدقة ووعي، إلا أن فهمه السابق  
للمرجنة التاريخية التي تمر بها مصر وحركتها الوطنية كان غامضا  
إذ يستبعد بآل عثمان وليسوا هناك، كما أن تعبيرة التي كان بحاجة إلى  
الاستواء والنصح. على أية حال، لقد كان في طريقه إلى تخيل  
علاقته بالإمام منذ ذلك العام، فيصقل وجهة النظر  
ما يطبق، كما كان أمامه شوط غني طويل يستكمل به من أدوات الحسنة  
بقدر ما يطبق كذلك. أما حديثه عن السبب الاقتصادي فقد كان  
يرده ماروده الناس منذ عهد إسماعيل حيث صعدت أوشاب أوروبا  
عن مصر، حتى تطلعت حانات الأروام في القرى المصرية من  
الإسكندرية حتى أسوان.

٢

لحافظ منذ تسميته من الجيش إلى دار الإمام محمد عبده في  
عين شمس، وعائلته الآهلة بالمريدين، وهناك وجد الأمن كله،  
كما وجد ما يرضى جديا من الإحساس الوطني لديه، في دفاع الإمام  
عن الأمة، وإسهامه في تجديد الفكر الديني. أما الجانب الآخر فكان  
لدى الفريق الذي يظهر أعداء الإمام، في قصر الإمارة، حيث  
يجوز الفلاس الصل في خطب مصطفى كامل ومقالاته في  
الصحف، فكان حافظ مورعا بين العقل المادي والقلب المشتعل،  
ولكنه لم يخامر بالبعد عن الأمن واخذوه في رحاب الشيخ:

هذا قريضي، وهذا قمر مُتَدحِي  
هل بعد ذلك إحكام وإجلال  
إلى لأبهر في أناء بُزُوكِه  
مورا به تهدي للحق ضلال

خَلَّتْ دُلُوراً يَا ثَقْلَى مَنَالِبُهُ  
بمايا لَوَدَّحَمَتَ لِلنَّاسِ آمَالُ  
...

صَحِبْتُ الْهَدَى عشرين يوماً ولبنة  
فَقَمَرٌ بَقِيَ بَعْدَ مَا كَانَ يَرْجُفُ  
كَأَنَّ يَرَاهِي في مَدْحِكَ مَا جَدُ  
مَدَامُةٌ من عَشِيَةِ اللَّهِ تَدْرُفُ  
إمام الهدى إلى أرى القوم أَبْدَعُوا  
لهم بعدها عبا الشريعة تعرف  
فَلْشَرِيقَ على تلك السفوي لعلها  
تَبْرُقُ إذا أَشْرَقَتْ لَهَا وَلِلْطَلَمُ  
فَلَمَّتْ لَهَا إِنْ قَامَ في الشرق مَرَجِفُ  
وَأَتَتْ لَهَا إِنْ قَامَ في الغرب مَرَجِفُ  
...

بأنبا على الحقيقة والإفناء والشرع والهدى والكتاب  
أنت نعم الإمام في توطئ الرأي ونعم الإمام في المخراب  
لست بغيراً كبيرها صرف الفضل لدى الفضل من ذوى الأتاب  
بها لو دَرَّتْ مَكَانَكَ في المتجد، ومقالة في صُورِ الصَّعَابِ  
لَأُطْلِكَ بِالْقُلُوبِ من الشمس، وَوَارَتْ عِدَاكَ لَحْتَ الثَّرَابِ  
لَمَّتْ عَمَّتْ الرجوع إلى الحق، وَرَدَّ الْأُمُورَ لِلْأَسْبَابِ<sup>(٢)</sup>.

ثم هو لا يكتفي بذلك بل يتجه إلى الإنجليزية يرى ملكهم  
الراحلة، ويمدح ملكهم الجديد:

أعزى القوم لو صعدوا عزالي  
وأغلبن في صلبكهم دنال  
وأدهرو الإنجليزية إلى الرفاه  
بحكم الله جبار السماء

فكل المللي إلى شاه

أعزى فيك تاجك والسريرا  
أعزى فيك ذا الملك الكبير  
أعزى فيك ذا الأسد الهصور  
على العلم الذي ملك الدهورا

وطلل لحنه أهل الولاء

صَحَّتْ من بصر ذلك التاج، والقمر  
فَلَمَّتْ لِلشَّيْرِ هذا يومٌ من شَمَرَا  
يا دولة فوق أعلام لَهَا أَسَدُ  
تَحْشَى بِوَادِرَةِ الدُّنْيَا إِذَا رَأَا  
يُورُنْ عَرَشَكَ من شمس إلى ليل  
في هابت الشمس أَوَّلَتْ تاجها القمر

وهو لا يمدحهم لذاتهم، وإنما لا يتمتعون به من عدل وديمقراطية

تعتقر إليها مصر ، أو تطالب بها حكماها ، ولا تحصل عليها .  
 لا تعجز لملك حر جنة  
 لولا التعاون لم تنظر له أزا  
 ما ألق ريت عرشا بات بحرمة  
 هنك ولا مد في سلطان من غنوا  
 تشاوروا في أمور الملك من ملك  
 إلى وزير إلى من يفرس الشجر<sup>(١٧)</sup>

ومع ذلك هو لا يقطع الخديو ولا خليفة المسلمين ، إذ يمدحها من  
 أو لآخر وإن كان لا يكثر . وهو حين يمدح الخديو في اللاميات  
 العامة مثل عيد الفطر وعيد الخوص ، يشير إلى هذا الإقلال من  
 المديح بعبارة مرة بالرجة عن الثروة والفضول :

إلى منو العباس زبنت يذخي  
 بنسلة شوية النسيج يفتخر  
 وأنشد أشعاري وإن كان حاسدي  
 نعم شاعر لكنة حر يكثر  
 كذا فليكن مدح الملوك ، وهكذا  
 يوس القواي شاعر حر فثار<sup>(١٨)</sup>

ثم يعلل مرة ثانية بأن شاعر القصر - أحمد شوقي - لا يترك أمير  
 ما يقوله في الأمير ، وإن كان حافظ يلجأ إلى إمكان تنويعه على  
 شوقي ، لو أراد التوجه إلى الملك :

ماذا المهرت هذا العبد من أقد  
 قد عهدت رب السبق والقلب  
 لفسر ورفف بالأشعار مرجلا  
 ونيز القول بين الشعر والعجب  
 هذا هو العهد قد لأحت مظالمة  
 وكنت بين مشتاق ، ومزق  
 إلى دهرت القواي حين أشرق لي  
 جد الأمير قلبت حرمة الطلح  
 يا من تنافس في أوصاله كلى  
 تنافس العربو الأنجاد في السب  
 لم يبق أحمد ، من قول أسامة  
 في مدح فانتك فاهلتي ، ولا عيب  
 قلنت من سمعت بالشعر همتهم  
 إلى الملوك ولا فاك قلتي العربي<sup>(١٩)</sup>

ويعلل تفسيره مرة ثالثة بأنه إما يعطى غيره من الشعراء فرصة القول  
 والتعرب من الخديو ، ولو قال لشد عليهم اللطاع . وهكذا يفسر  
 شوقي عجزا شديدا ، في خطفه وفي شعره .

أغرقت بالعوى الفلامي لما تركت  
 في لجة البحر من قرومرجان

كم رام شأوى ظم يدرك سوى صدف  
 ساحت فيه إسكاف ووران  
 عابوا سكوت ، ولولاه ما نطقوا  
 ولا جرت غنيلهم شوطا يبدان  
 واليوم أنشدتهم شعرا يبيد لهم  
 عهد التناسي أو أهبام حسان  
 أوف فيه إلى العباس هاية  
 عطفة الخدر من آيات هلالان  
 من الأوتس حلاها براع لقي  
 صان القرعة (صاح خير لشوان)  
 ماهاق أصره من مدح صبه  
 (ولا استعان بذكر الراح واليان)  
 (ولا استل بذكر العهد مدحه)  
 في موطن بجلال الملك ريان<sup>(٢٠)</sup>

إن اصطنام حافظ بشوقي في هذه المرحلة لم يكن صداما مع  
 القصر الذي يخص بشوقي ، لأن هذا القصر كان يرمي الحركة  
 الوطنية الشابة التي يحلف عليها حافظ برغم اختصاصه بالإمام ،  
 وإنما كان صداما بين شاعرين شابين يتنافسان على زعامة الحياة  
 الأدبية آنذاك ، انتحس القصر بأحدهما فرفضه ، واحتص الإمام  
 بالآخر فصار يرى نفسه محدود الحظ مضبوط المكانة كالإمام ، وإن  
 كان قربه منه يكعبه .

أيضا الإمام اكثرت حسادي فبالت لغوسهم في التباب  
 أبحروا موطن قسّر عليهم  
 منك قري ، ومن هلاك الساي  
 قل لجمع المتالفين ، ومهم  
 عصى بالقول عهد أم الحيايو  
 عهد تلك التي يجرمها الله  
 إزاء الأزام والأنصب  
 إن نفس الإمام فوق مناهم  
 صاعقوا ، وإني خير صاني

ولم يلبث الإمام أن لحق بربه ، وقبل أن تضي سنة على وفاته ،  
 وبالتحديد في ١٣ / ٦ / ١٩٠٦ ، وقعت حادثة دنشواي التي  
 أوصحت بتأين موقف التيارين الوطنيين ، فشد حاصلا بحسم زرده  
 بينها - على الأقل في هذا الحادث - فيقف إلى جانب تيار الشباب  
 المؤيدين للخديو والقيمين منه ، مهاجما بمنى بعض تلاميذ الإمام  
 الذين وقفوا إلى جانب الإنجليز :

أيها القاهلون بالأمر فينا  
 هسل نسيم ولاءنا والودادنا  
 لا تقبلونا من أمة بهتيل  
 صارت الشمس لسه حين صارنا  
 جاء جهالنا بأمر وجتم  
 ضعف ضعليه قرة واشتدادنا

كيف مجو من القوي التثني  
من ضعيف ألقى إليه القبادا  
أيها المدعى العمومي مهلا  
بعض هذا فقد بلغت للزادا  
لاجرى السبل في نواحيك يا مصر  
ولا جسادك الحيا حيث جادا  
أنت أمتت ناعقا قام بالأمر  
من . فأدعى القلوب والأكبادا  
إيه يا مدرة القضاء ويامر  
ساد في ضللة الرومان وشادا  
أنت جلادنا فلا تنس أننا  
قد لبنا على يدك الخدادا<sup>(١٢)</sup>

١. موقفه هذا يتميز عن موقفه السابق في مدح الإنجليز ، وإن كان . يطلع حد المصادمة معهم . والمهجوم عليهم كما فعل بأخوانهم من المصريين . ولكنه يتميز أيضا عن موقف شوق الشاعر الأمير الذي فصل السكرت حتى ينجل الموقف في حساب الأرباح والخسائر المرحل . فقد ترك الحديو معه شباب الحركة بصادمون الإنجليز . وصمت هو . وصمت شاعره تبعاً لذلك ، أما حافظ فقد أجمع صوته إلى جانب الحزب الوطني الحديدي ، متددا بالحرية وصامعا عموميا . وبذلك لم يكن الخيارا للحركة الجديدة نظريا من الحديو لدى يسمعا . ولكنه موقف وطني أصيل من حافظ . يحاربه إلى الفريق الأقرب إلى منه وإلى ميوله الفكرية . والناسق بلسان شريعته الاجتماعية . وهو حين يقف في صف هذا الفريق بصفته الأصلية . وهي الوطنية المصرية ، لا ينتم بتغلبات الحديو حين تحمل من هذا الفريق قبيل وفاة مصطفى كامل ، فثبت في موقفه ، ويكون على لأصوات في رثائه لزعيم الوطنية . على حين يخفى صوت شوق فلا يسمعه أحد إلا في الذكرى الأولى . يؤنس العبد ثانيا هائرا ، يقتصر على صفات سطحية من الحياة والموت . وحديثا مكروا من الأخلاق لا تحمل شوق زديده ، وإن مله السامعون وهكذا تلقى فصائد حافظ في مصطفى كامل حارة حارة تناسب مع لحدام المعركة الوصية في هذه المرحلة

ومع ذلك ، فإن حافظا لم يستطع أن يحسم - بما يسه وييسر - موقفه بين الإنجليز . إذ ظل مشوش الفكر أمام تلك القضية . وهذه هي النتيجة المظلمة للثيرة الفكرية في المرحلة التي كثرت رؤيته السياسية . على يد الأستاذ الإمام ومريديه من رجال السياسة في هذا العصر . الذين اتفقت نظرتهم مع نظرة فريق آخر من كبار أعلام المثليين غرب الأمة . وأروا أن الاحتلال يمكن أن يكون أقل ضررا من السلطة المستبدة التي كان الحديو يحاول استعادتها والاندراك بها . وأروا تعصب كرومر في مواجته لسلطة المصر . والإفادة من هذا الصراع بينها . ولم يستطع حافظ أن يتخلص من سيطر هذه الفكرة على رؤيته السياسية آنذا . فهو في وداعه المورود كرومر . إنما يصدر عنها في مقدمة قصيدته المشهورة

مطرى أياذك إلى قد أفضنا  
علينا . لنا أمة تجحد أيديا  
لينا ظم يلك بنا الخوف علكا  
ومنا ظم يطرق لنا الدعر مرقدا  
وكنك رجم القلب نغمى ضمينا  
وتدفع عنا حادث الدهر إن عدا  
ولولا أسي في دشواي ولوعة  
وفاجعة أدمت قلوبا وأكبدا  
لننما أسي يوم الدواع لأننا  
نرى فيك ذاك المصلح للترددا<sup>(١٣)</sup>

وإن حاول في بقية القصيدة أن يورد مآخذ أعداء المورود . انسجما مع موقفه الجديد في صف مصطفى كامل وحركة الوطنية الجديدة . ثم تظهر الفكرة دائما - فكرة مظاهرة الاحتلال للحد من سطوة الحديو المطلقة - مرة ثانية في قصيدته التي يستقبل بها المعتد البريطاني الجديد . السير - جوردست . - خليفة كرومر في منصبه :

بنات الشعر إن هي أنعدني  
شكوت من العبد إلى العبد  
ولم أجد عولفه . ولكن  
رأيت المن أدمى للمصحود  
أثيقتنا الرجاء . فقد ظمنا  
- بعهد المصحب - إلى المورود  
ومثوا بالوجود فقد جهلنا  
بفضل وجودكم معي الوجود  
إلى من تشكى عت الديق  
إلى العباس أو عبد الحميد  
ودون حالما قامت رجال  
نروغنا بأصناف الوعيد<sup>(١٤)</sup>

إنه يرى أن نحل بصلاح تنكر أن يقدمه الإنجليز لمصر من حلاؤهم بها إجازا لعودهم السابقة ، ولكن ذلك يستحيل دون قوة ذاتية من الشعب تثيرهم على الخلاه

فلبت كرومرا قد دام فينا  
يسطوق بالسلاسل كل جبر  
ويضع مصر آنا بعد أن  
عجلود ومقتول شهيد  
نسرع هذه الأكفان عبا  
ونبعث في العوالم من حديد

ونكر مادامت هذه القوة غير موجودة . ومادام الإنجليز - معا بدلت - متمسكين بالبقاء الأبدى ، فليس هناك يد من استنار رعبه الإصلاحية . والإفادة من وقوفهم في وجه السلطة المظلمة التي يطالب الحديو بـ بـ بـ

إذا استوردت فاستورد عليا

في كالفصل أو كالحسين

وفي الشورى بنا داء عهيد

قد استعصى على الطب العهيد

لدارك أمة في الشرق أمت

على الأيسام عسرة السجود

وأبند مصر والسودان كسكم

ثاء القوم من يفيي وسود<sup>(١١)</sup>

وهذا الموقف يمتد إلى فكر الإمام محمد عبده ، الفكر الإصلاحى ، الذى لم يمتدحه حافظ كثيرا ، حتى بعد وقوع حادث دسواى ، فهو يتوجه إلى سعد زغلول - أبرز تلاميذ الإمام - مطالبا بإياه بالاستمرار فى الطريق الإصلاحى نفسه .

بما سمعته إن مصر أبناماً تؤمل فيك سعدا

قد قام بينهم وبين العلم ضيق الحال سعدا

صارلت أوجو أن أولك أبا وأن القاك سعدا

حتى طسدت أبا - لسة

أنصحت عيال القطر ولدا

فاردد لنا عهد الإمام

وكن بمننا الرجل المقدى<sup>(١٢)</sup>

إن حافظا ، الذى بدأ مسيرته السياسية فى زكاسر الإمام محمد عبده انما دى للحدود ، ليضمر أسرة محمد على<sup>(١٣)</sup> تسلمهم ببقاها من المستعدين . ومع ذلك ظل يحفظ درجة ما من درجات القرب مع الخديو ، طوبى رعايته بالحركة الوطنية الحديثة . ولكنه حين يتحمل الخديو عن الحركة بعد دسواى ، يطلق يديه فى هجاء الخديو ، فى العام الذى تولى فيه مصطفى كامل ، ويحرض فيها المعتد البريطانى على أمير البلاد ، « الدثب » الذى يحمل فى « قصر الإمارة » ، والذى ساد بلا عقل ، ولا موجب لقيادة .

وهو فى هذه المرة حين ينطق باسم الحزب الوطنى ، ويرجع من شأنه ، لا ينسى أنه تلميذ محمد عبده ، المرائى القديم ، فهو يلجج بالمشور وحكم الشورى ، الذى صار مطلبا ملحا من مطالب حركة الخديوة أيضا بعد انحرافها عن الخديو وانحراف الخديو عنها ، وهكذا تضيق رقعة الخلاف بين خلفاء مصطفى كامل وبقايا المرائيين . ويقف حافظ مادحا الرئيس حين كامل رئيس مجلس الشورى الذى غضب عليه الخديو وشاعره شوق آنذاك ، يمدحه حافظ ويحرضه على أن يدعم موقف « حزب الشمال » أى المعارضة التى يمثل الحزب الوطنى

أبا الفلاح إن الأمر فوضى

وجهل الشعب والفوضى فزأم

وإن لم يدرك المسور مصرا

فأخواتها - أبدا - فزأم

ويحارب الحق إليك عشنا

لقد طاشت نبالك والسهام

ويحارب الشمال عليك عسا

ومن أبناء مجنتك السلام<sup>(١٤)</sup>

وكاست صيخته هذه مقعدة لأحواء الحكومة الخديوية له . فى سياق الوظيفة التى تكبله وتغفل لسانه ، والإنعامات الخديوية برتبة وبيتان من أدنى درجات التشريف الملكية ، ولكنها كانت كافية لعقل لسان حافظ ، أمدا طويلا .

٣

ويركز حافظ يده إلى الدعة والسكون الآمن فى رحاب وطمعته الخديوة فى دار الكتب الخديوية ، فيسلم الجميع ، حتى إذا أعتت الحرب العالمية ، ونعها إعلان الحماية البريطانية على مصر لقطع علاقتها بدولة الخلافة ، وعزل الإنجليز عباسا وولوا همه حين كامل سلطانا على مصر ، وجدنا حافظ يستقبل السلطان الخديوة وأبى الفلاح « مهتأ وناصحا » بحالة الإنجليز ومواليتهم :

هنيئا أبا الملك الأجل

لك العرش الجديد وما يظل

ثم عرش إسماعيل دحبا

فأنت لصوخان لللك أهل

ووال القوم إهم كرام

ميامين الضيقة حيث سلكوا

لم ملك على « التاميز » أهدت

فراه على للمصطفى تسهل

فإن صافقهم صدفوك ودا...

وليس لهم إذا فستت مثل

وإن لاديتهم لتيالة مهم

أساطيل وأسلاف تس<sup>(١٥)</sup>

وإن كان فى حيرة من أمر الحماية والفرق بينها والاحتلال ، فهو فى آخر الأمر يرجو أن تحل سيطرة الإنجليز على مصر ويتحول بطشهم فيها إلى مناصرة قورعاية ، متوجها بهذا الرجاء للمحمد البريطانى الخديوة . السير مكاهون

فى مكاهون قدمت بسا

لغصد الحميد وبالرعاية

ملاا حملت لنا من الد

ملك الكبير ، وعن « جرابه »

أوضح لصر السفى ما

بين السيادة والحماية

أنصحت رموع النيل سلطنة ، وقد كانت ولاية

فمهدوها بالصلا  
ح ، وأحسنوا فيها الوصاية  
أنتم أطباء الشمو  
ب وأنبل الأقسام غاية  
في حلقم في السبلا  
د ، لكم من الإصلاح آية<sup>(١٨)</sup>

وقرب سيايات الحرب ، يتعد بقايا العراقيين عن الإنجليز ، كما يتعد الحزب الوطني عن الخديو والآنسة. وهذا تتقارب مواقف فريق لوطية المصرية ، ينادى العراقيون بحل الإنجليز ويرضى الوطنيون بالاستقلال التام عن تركيا ، ويطلب الفريقان معا بالدستور وحين تنهى الحرب ويشكل سعد رحول وفده للمطالبة بالاستقلال ، يندى أصحاب الحزب الوطني وهيا كبيرا حين يمتنعون عن إرسال وفد لهم الذي كانوا قد شكلوه للغاية نفسها ، وذلك لينحوا لوفد رحول فرصته الكاملة في النجاح<sup>(١٩)</sup> . وفي بحران الثورة الشعبية العامة لا يجد لحاظ أنرا كبيرا ، لا في مقدماتها ولا في سياستها ، فقبل اندلاعها يقف في ٨ / ٢ / ١٩١٨ يلقى قصيدته العمري المشهورة متحميا في إطار التاريخ ، إلا أنه لا يتجاوز نمجيد «الشورى» التي أهل عصر من شأها :

وما استبد برأى في حكومته  
إن الحكومة لغير مستبدية  
رأى الجماعة لا تشق البلاد به  
رغم الخلاف ، ورأى الفرد يشقى  
وواضح أنه ينظر بتناظرة حديثة إلى أمر الشورى العمري ويحاول أن يشير إلى هذا :

لعل في أمة الإسلام نابتة  
تجلى طاهرها مرة صاهيا  
وحسب أن ترى عاكان من عمر  
حتى ينه بها عين غافيا<sup>(٢٠)</sup>

وحيث تجرعه المواطن في سورة الأحداث فلا يستطيع أن يبع عنه من الحديث عن احساس الوطن لثناء مصر ، وقيامهم بالمظاهرات تأييد للزعماء المنيعين ؛ فيقول قصيدة يسخر فيها من الخنود الإنجليز الذين هجموا بالسلاح على نساء عرب ، وكأنهن الخنود الألمان في تصور الجيش الإنجليزي للعمار :

يمشون في كسب النول  
ر ودار سمعد قنقنة  
وإذا يجش مفل  
والخيل مطلق الأمنة  
وإذا الخوذ مسبوقة  
قد صوتت لسنجورجئة  
والخيل والفرسان قد  
هرت بطشاً حزنهنة

فقطاعن الجيشان ما  
عانت كسبها لها الأجنة  
قلبهن الجيش قنقنة  
ر بعصره وبكنسورجئة  
لكنا الألمان قد  
لبوا البراقع بسننهنة  
للفلك حبالوا بسنهن  
ن وأنشلقوا من كنبهنة<sup>(٢١)</sup>

وإذا رأى حافظ أنه بقصيدته هذه قد خالف سن القصد والاعتدال ، وتجاوز المقدار الذي أخذ نفسه به منذ عم وظيفته في الكتابة الأميرية ، فقد أنكر نسبة القصيدة إلى نفسه منذ قاما سنة ١٩١٩ إلى أن تغيرت الظروف العامة ، أو على الأقل تغيرت ظروفه هو ، فدارت الإحالة على المعاش ، فلم تنشر القصيدة مسوية إليه إلا في مارس سنة ١٩٢٩ ، بعد عشر سنوات كاملات من الأحداث<sup>(٢٢)</sup>

وفي سياياتنا يتحدث حديثا محايدا عن تصريح الاستقلال المشهور في فبراير ١٩٢٢ ، وهو حريص على أن يرضى الجميع ، أو على الأقل يجهد حتى لا يفضب منه أحد : الحكومة ، أو الاحتلال ، أو الكناز الوطنية ، لذلك فهو لا يقطع برأى في هذا التصريح :

أمولف للجد لجماره ؟  
أم ذلك للأهي بنا مرخ  
ألم لأستقلالنا لغة  
في حالك الشك فاستقرو  
ونظمى الظلمة آلهها  
فأنش أنكر ما ألمخ  
قد حارت الأفهام في أمرهم  
إن غوا بالقصد أو صرحوا  
فقتل : لا تعجلوا ، إنكم  
مكائكم بالأمس لم يرحوا  
وقتل : أوبخ يا عطورة  
وامها العاية ، والنطخ  
وقتل أنرف في قول  
هذا هو استقلالكم ، فالرحوا  
إن نألوا العقل ، يقل : عاهلوا  
ولستولوا في عهدكم لرحوا  
أو نألوا للقلب يقل : حاهلوا  
وصابروا أعداءكم فقلوا<sup>(٢٣)</sup>

لقد نحامي حافظ موضوعات الخلاف السياسي الشكة ، وولى وجهه شطر الجانب الآمن ، فهو يكتب في موضوعات البر ومشروعات الخير التي يرحاها الوزراء والأمراء كالاكتتاب لإنشاء الجامعة الأهلية ، وملاجىء الأيتام وغير ذلك . ولكنه حين يترك دار الكتب عام ١٩٢٢ عند بلوغه سن التقاعد يحس أن قيود الوظيفة

قد حُطَّت عنه ، وقد تحرر من إيسارها ، يحاول أن يضرب بأوفر  
السهم صخوراً ما فات . فهو يكتب ضد الإنجليز مقطوعات ملهية ،  
تعمل بها صحف الشهور الأولى من ذلك العام منسوبة إليه :

أبعد حبياد لأرعى الله عهد

وبعد الجروح التناحرات وثام  
إذا كان في حسن الظاهر موتا  
فليس على باغي الحياة ملام

كشفا عن نواياكم ، اللهم

- وقد برح الخفاء - محابدينا  
سنجمع أمرنا ونرون منا

لدى الخلق كراما صابرينا  
وبأنشد حلفنا رغم «العوادي»  
نظيف بنا ، ورغم «القاسطيا»

حولوا النيل ، واحجبوا الضوء عنا

واطمسوا النجم واحرمونا السبا  
واملاؤا البحر - إن أردتم - سبنا

واملاؤا الجو - إن أردتم - رجونا  
إننا لن نحول عن عهد مصر

أولسرتنا في (الرب) عظماء  
فالتفوا غصبة العواصف . إني

قد رأيت القصر المسمى وعما

وإن صوته لا يدوي بالثورة على المستر كحيت بالثورة بالواجب  
للأجبي فقط ، ولكنه يتوجه بغصبه إلى حكم إسماعيل صدق السيد  
ومن خلفه العرش والإنجليز معا . وإذا كانت إشارته - في الأبيات  
السابقة - وتهديده بأن الشعب سيأخذ حقه «رغم العوادي» ،  
ورغم القاسطين ، إشارة مضمرة ، وتهديداً مُقْتَضاً ، فإنه في قصيدة  
أخرى يفصح عن مقاصده ويحدد الأسماء :

نُسكو إني (قصر الديبارة) ماجني

(صدق) الوزير ، وماجني (علام)

ويحاطب إسماعيل صدق بقوله منها إياه بحوث الضمير :

ودعا صليبا الله في محرابه

الشيخ والقسيس والخاصام

ولاهم أخير هزيمة ، لينوقها

خصصا وتثيف نصبه الآلام .

ويوجه الخطاب إلى الإنجليز ، مبينا أن سياستهم اعجاز للحكومة  
الباطشة ، وأن عدائهم للشعب المصري لم يعد يحى على أحد ،  
ولاسيل للتخلص منهم إلا بقوة هذا الشعب :

قل للمعايد هل شهدت شعاعا

نجوى ؟ وهل بعد الدماء سلام ؟

سَيَكُنْ مَوَدَّتَا لَكُمْ ، وبنا لنا

أن الحيات على الخصام لثام

لم يبق فيها من يحي نفسه

بوقادك ، فودادكم أحلام  
إننا جمعنا للجهد صقونا

صوت أو عيا وعين كرام

ولكن جاءت هذه الصحوة في وقت متأخر جدا ، إذ لم يمهله أجله  
لمواصلة هذا الطريق النضالي الذي كان جديرا به ، فلتحق بربه في  
صبح الخميس ٢٦ / ٧ / ١٩٣٢ بعد إصابته إلى المعاش بنحو  
خمسة أشهر فقط

٤

في مطلع القرن ، وحافظ في صفوان الشباب ، أحدث للشعر  
جائزة ، فقال أبياتا يرشد فيها أصحاب الحائز إلى الحكم السوي ،  
وإلى أن المستحق لما هو حافظ نفسه :

قل إلآني جعلوا للشعر جائزة

فيم الخلاف ؟ ألم يرشدكم الله ؟  
إني فصحت لما صدرا تلقى به

إن لم تخلوه فبالرحمن حلاه  
لم أحسن من أني في الشعر يسقى

إلآني ماله في السبق إلآه  
ذاك الذي حكمت فينا براحه

وأكرم الله والعباس مثواه

هو يحمل نفسه - في أبياته تلك - أشعر شعراء عصره ، وإن امتنى  
شاعر الأمير المني ، استثناء (بروتوكوليا) فقط ، فإن هذه الآونة  
البكرة كان يرى أنه لا يفضل من أترابه شاعر ما ، حتى شاعر  
الأمير ، متأثرا خطي أمير الشعر في نظره ، محمود سامي البارودي  
الشيخ . ولو أننا اطرحنا وجهة نظر حافظ هذه ، فسيتبقى مع ذلك  
على دارسي شعر هذه الحقبة من تاريخنا الأدبي أن يظفروا في شعر  
حافظ من خلال نظره في شعر هلمين الشاهرين : البارودي وأحمد  
نصبة الشعروأمير الحق ، وشوقي الذي انتفى مسي خاصا بشعر  
التقليدي ، فوضعه في خدمة القصر الأميري بل إننا نذهب إلى  
ما هو أبعد من ذلك نرى أنه لا بد أن يظفر إلى شعر حافظ - ليس  
فقط من خلال النظر في شعر سابقه البارودي أو معاصره شوقي -  
ولكن أيضا من خلال الحلقة التالية له - دعوة التجديد - وهي حلقة  
أصحاب الديوان ، والعقاد بشكل خاص من بينهم .

بحث البارودي ميت للشعر العربي إلى نصبة فنية ثرائم النصبة  
القومية التي عاصرها وكان من فرسانها ، في الثورة العربية . ولكن  
هذه النصبة قامت على أسس القيم الملية القديمة ، واحتذاء للمجادج  
الشعرية الرفيعة في عصور المقلولة السابقة ، مما جعلها تسير في خط  
راجع ، على حين سارت النصبة الاجتماعية فدما ، متمردة على القيم  
الاجتماعية القديمة . ولعلنا عاش شعر البارودي عصرا حيد عصره ،  
جاءت مفردات شعره وكثير من موضوعاته منسوبة إلى المناخ العربي



بعاصم وما يسبقه من عصور ، حيث خمريات النواصي وطردياته ،  
ومحر المشي والشريق الرص ، ومذائح المردق ومعاصريه ، في  
إطار من المفردات التي هاجرت من عصور هؤلاء واغتربت في شعر  
البارودي الحديث .

واعترب البارودي نفسه عن الوطن بعد الثورة ، ولدى عودته  
وجد قُتِرَ يتصدیان لزعماء الحياة الغنية ، ويتناقسان على بلوغ  
الصدرة منها ، وكلاهما يملك منه بسبب ، ويتعلق به من وجه . أما  
شوقي فكان يرى في البارودي أينا من أبناء الطبقة الأرستقراطية  
الحاكمة . ولت به القدم - لاسرعة الثورة ، ولكن باشتراكها  
أساسا - وجميع به الهوى ، فارتكبت هذه الحياة التي ظل يحجل منها  
شوق باقي أيامه<sup>(٢٧)</sup> بعد عودته من المنفى . أما حافظ فكان لدى  
عودة البارودي مستظلا بمسكر الثورة مثالا في عهد عبده ، فلا  
عجب أن يرى العارس بعائد مودعا لحلم كان ينبغي أن يمثله واقعا  
في ازدهار العسكري . فلما فاته الواقع صار يحمي أن يمثله فنا : في  
تزعم الحركة الشعرية . وكذا كان حافظ أقرب من شوقي إلى روح  
البارودي وعبيته<sup>(٢٨)</sup> .

نحى أحمد شوقي بالشعر التقليدي ناحية استكمل له فيها لغة  
صبح الشكل من حيث الارتجاع بالصياغة أو عبرية الصياغة ،  
وفقد بها أعص ما يميز الشعر العربي الفصلي ، من حيث المنهج فيه  
شعبية الشاعر وثلاث ذاتية الفردية . ذلك لأن شوق استجلب  
القيم الكلاسيكية العربية التي تحكم نميره عن الأرستقراطية الزراعية  
المسيطر على مقاليد الأمور ، فشر أحمد شوقي إنقاذ تقيض لروح  
شعر البارودي بشكل خاص ، وإن كان توجهه لمسيرة القصيدة العربية  
التقليدية وخطوة هائلة بلغت فيها نهاية إمكانات عطائها الفني ، في  
الصياغة الشكلية وجماليات الصنعة الشعرية .

أما شعر حافظ إبراهيم فكان يتوجه توجهها باروديا من الأساس ،  
حتى يمكن أن يعد امتدادا وأعيا لشعر البارودي ، سواء في النبح  
الذي أولى التوجه السياسي ، مع الأخذ في الحسبان ما حدث من  
تطور موارد القوى السياسية الداخلية بين عهديهما . فلم تكن أليات  
حافظ في مثله الأهل آنذاك من قبيل للمديح الذي يرسل القول على  
عواهنه ، وإنما هي تعبير عن وعي بما يريده الشاعر وما يراه . فهو  
يرى أن البارودي «أمير الشعر» ، وهو يمتنى أن يحاذيه في مستواه  
الفني :

«أمير القوافي» إن لي مُستَهَامَةً  
بمدح ، ومن لي فبك أن أبلغ المدى  
عزفي لمديحك المبراع الذي به  
نخط وأقرضني القريض المسلدا  
وهبي من أنوار علمك لمحة  
على صوتها أسرى وأقصر من اهتلى<sup>(٢٩)</sup>

وعندما يريه بعد ذلك خمس سنوات تقريبا ، يكون رأيه هو هو .  
وتظل سرلة البارودي من نفسه كما كانت من قبل ، في حين يتحدث  
شوقي عنه حديثه عن عزيز قوم دل ، وأنقذه الموت

هكذا نرى مصر فم بلام  
كسم روعتك حوادث الأيام  
يلدى حافظ تعاطفه العميق ، وتفجعه الذي اشتهر به رثاؤه عموما :

ردوا على بياني بعد محمود  
فقد عيت وأعيا الشعر مبهودي  
ما للبلاغة غضبي لا تطاوعني  
وما لجبل القوافي غير مخلودي  
ولوقت أن هذا الخطب لمحمي  
لأطلقت من لساني كل معقودي  
ليك يا مؤنس المولى وموجئنا  
يا قارص الشعر والهباء والحدودي  
ملك القلوب وأنت المستقل به  
أنق على الدهر من ملك ابن داودي  
ليك يا شاعرا صن الزمان به  
على الشهي والقوافي والأناشيد

ويتناقش من يدعي أن الثورة زلة في حياة البارودي ، قائلا إنها زلة  
تستحق التكريم إن صح أنها زلة :

إن المناصب في عزلي وتوليدي  
غير المواهب في ذكرى وتخليدي  
أكرم بها زلة في العمر واحدة  
إن صح أنك فيها غير محمود  
سلوا المحبة هل قصت لزمانه وطرا  
دون المقادير ، أوقازت بمقصودي<sup>(٣٠)</sup>

إن حافظا حين يبدو متعاطفا مع موقف البارودي في الثورة إنما يعبر  
عن موقفه هو ، الذي يكاد يكون متطابقا وموقف البارودي ، وإن  
اختلفت الأصول بينها واختلفت الظروف التاريخية المحيطة بكل  
منها . وعن هذا يقول العقاد : «إن هناك بواحد كثيرة تربت بين  
حافظ والبارودي في الطريقة ، وما زالت بينهما حتى جمعت بينهما  
عامية الألفاظ والمودة . لحافظ قد اختار حياة الجديدة كما اختارها  
البارودي من قبله ، وحافظ كان معطورا كصاحبه على إثارة الجزالة  
والإعجاب بالصياغة ، والفحولة في العبارة ، وكان كصاحبه أيضا  
من حزب الفرد والثورة ، لا من حزب التسليم والاستكانة»<sup>(٣١)</sup> ومع  
بعض التحفظ على هذه التعميمات ، إلا أن الحكم المجهل يتقارب  
حافظ والبارودي بظل حكما صحيحا .

وقد نستطيع أن نجعل التحفظ على إطلاق العقاد بمقوله السابقة  
في نقطتين أساسيتين : أولاها أن ما يراه جزالة وفحولة قد يراه غيره  
صحيحا ليس بسبب كثيرا للصياغة ، إذ يقرر شوقي ضيف . وهو  
يبي حاصلا في أغلب الظن ، أو حافظ وعبد المطلب أن شعر  
معاصري شوقي لا يمكن تشبيه إلا بما شبه به أمير المعلاء شعر ابن  
هاني الأندلسي . وما أشبه إلا برجي تطحن قروا ، إذ إن  
شوقي - في رأي الدكتور ضيف - قد أعلو بكتنا يديه أبواب الشعر

النائي العربي ، وكان يبنى ألا يحاول الشعراء من بعده فتحها ، وأن  
فقدوا أبواب أخرى من الشعر كالشعر التليلي والقصصي . (٣٦)

والواقع أن سلوك السيل الأوسط بين هذه الإطلاقات العريضة  
سوف يؤدي بنا إلى الصواب ، فلم يكن حافظ يطبق مسج البارودي  
مباشرة - من ناحية - كما أنه لم يكن رحي نطش قرونا - من ناحية  
أخرى . وإذا كان لنا أن نربط بينه والبارودي بوشائج القرى  
الفنية ، فإننا نرى بها الامتداد مسج البارودي مع التطور الذي لابد  
منه لاختلاف عصرهما ومواقفهما الاجتماعية ، فمن مفرداته بعض  
البحر ، على حين كان البارودي يحتطب في مجال فحول العباسيين  
والأمويين ، كما أن الموارنة بين حافظ وشوقي ظالمة لكلها ولا وجه لها  
من الأساس ، إلا إذا صح أن حافظ بين حسن أدبي وآخر ،  
مشرق شاعر كلاسيكي بالقيم الفنية والموضوعية للكلاسيكية ،  
بوصفه شاعر القصر الذي يمثل فئة الأرستقراطية المصرية الشعبية  
بالإنشائية الأوروبية .

أما حافظ فهو الامتداد الطبيعي لحركة الإحياء التراثية القديمة التي  
رأها البارودي ، وقيمتها الفنية هي قيم التراث القديم نفسه ومقاييسه  
النقدية . فإذا كان العصر قد تجاوز ، وإذا كان البناء الاجتماعي  
وحركة التاريخ قد مرحت التطور في الاتجاه الجديد الذي يضم تحت  
علم الفن الأوروبي - سواء بكلاسيكية شوقي أو بنقيضها ، رومانسية  
أصحاب الديوان - فإن ذلك لا يعني أن شوقي قد أغلق باب الشعر  
النائي العربي ، بل لعل هذا الشعر لم يجد في رديته وشخصيته  
المشيرة إلا بالخروج على مسج شوقي بعد الدعوة الشهيرة التي نادى بها  
العقاد ، وإنما أغلق شوقي باب القصيدة التقليدية محب ، بما  
حواه منها لقيم الكلاسيكية الأوروبية ، لأن عبقرية الصياغة التي تميز  
بها أحمد شوقي ، قد جعلت تجاوزها صعبا - في ميدان السبك  
والتجويد ذي الإطار القديم - أمرا مستحيلا . وكان على الشعر العربي  
أن يواصل مسيرته خارج هذا الإطار بدعوات التجديد المتعددة  
والمختلفة . أما النقطة الثانية في تحفظنا على مقولة العقاد فهي درجة  
الانتماء إلى عالم الفرد الذي ينسب البارودي وحافظ إليه ، ولكن  
هذه النقطة ترتبط بما نذهب إليه من وجوب النظر في شعر حافظ  
باعتباره حقة ما بين المسج البارودي للتقليد ومسج دعوة التجديد  
التي قادها العقاد في النعدين الثاني والثالث من هذا القرن .

٥

يرى العقاد أنه إذا كان الساعاتي « حلقة متوسطة بين مدرسة  
العروبيين السابقة عليه ومدرسة الفطريين التالية له » فإن حافظا  
حلقة متوسطة بين « النقط الذي منه البارودي في إيمان الهمة  
العنصرية ، وبين الأعمام المستدعة التي يدعو إليها الشعور بالحرية  
بشخصية والمزايا العرقية » (٣٧) . ويعني العقاد بالفريق الأخير ، هذا  
الاتجاه الذي للمع من مرحلة الانتصار في الثورة الوطنية عام  
١٩١٩ ، وعلى رأسهم العقاد نفسه بدعوته للشهيرة في كتاب

« الديوان » . وهو على جانب كبير من الصواب في دعواه تلك ؛  
حافظ يعد الامتداد الطبيعي لاتجاه البارودي فنيا وموضوعيا ، وهو  
النهاية الطبيعية للشعر الذي يحاول التصدي للمهمة الخطيرة التي لم  
يتمكّن حافظ وجيله من التصدي لها : التعبير عن الشعب وباسمه في  
مواجهة القوتين المعاديتين للشعب ، القصر والاحتلال

لقد علمنا أن جمهور حافظ العريض كان « خليطا من أبناء  
الشعب » ، كما قال محمود تيمور ، قوامه الأساسي ذوق الخلايب  
الذين يطربون فيحتاجون فيصايحون ، أما جمهوره الضيق على منفي  
« اسبندديار » أو « جراسر » فيقول عنهم أحمد محمود : « إذا كنت  
بمن عاصر هذه الحافل في مشرب اسبندديار أو قهوة جراسر فلا بد  
أنك رأيت رجلا صعبا ، جهر الصوت ، يحمل أنه مطارا حكيما ،  
جالسا بين جماعة رثة الثياب رقيقة الحال ، يشد شعرا ثم يصيح :  
هذا شعر لا يستطع أن يقول شوقي ! وكان لا يعدم مجاملا أو مباحثا  
يؤمن على هذا القول ويقسم على صحته ، مقابل كأس الزبيب  
أو وجبة قوامها العول والبصل » (٣٨)

هذا هو عالم حافظ الذي يتناقض تناقضا صارخا وعام  
الأرستقراطية المسيطر آنذاك ، الذي يصوره العقاد في معرض حديثه  
عن إسحاق صبرى بقوله « إذا أتيت لك أن تحضر مجلسا من مجالس  
الفرقاء القاهريين في الليل للأضيئ خيل إليك أنك في حجرة رجل  
ناثم مريض ، فالكلام همس ، والخطو لمس ، والإشارة في رفق ،  
وسياق الحديث لإيمان فيه ، وكل ما هنالك يوحى إليك انخوب  
من الحركة والإشفاق من الشدة » (٣٩) . هذه هي صالونات عالم  
الأرستقراطية الذي يؤخذ بالتحلل والانهيار : « الحصار انتهى فيها  
إلى طرف ، والترف انتهى فيها إلى بؤسة ، والعصبة الكبرى فيه تنتهي  
إلى الدوق للترف الناعم » ، فإذا نتج عن هذه الصالونات شعر فهو  
« شعر لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ،  
وأدب ضيق لا أدب زخات وعوالمج ، أدب مسكون لا أدب حركة  
وهوى . ذلك هو معدن الدوق المشفق من تيبه الرجل النائم  
للمريض » .

وحافظ بين شقي الرحي ، بين عالم يختصه متشبها به ، وعالم يراه  
غريبا عنه يزدريه لأنه شاعر « الخلايب » ويتفضل عليه - إذا  
تعصل - بأدبي مراتب تشريفاته ، فهو محرق بين ما هو كاش لا فكاش  
منه ، وبين ما ينبغي أن يكون ولكنه لا يكون .

وإذا كان البارودي قد عاش أول شبابه مغتربا عن مصر في  
الآستانة ، ثم أمضى شبابه مغتربا عن طيفه بانضمامه إلى معسكر  
الثلاثين حليبا ، ثم أكمل احتراجه بالحق عن الوطن إلى سربديب ، فلما  
عاد إلى مصر كان غريبا عن الحياة كلها : فقد أهله وكف بصره ،  
وأحاطه رجال الصالونات للفرعون الذين كان حافظ وأمثاله فيها غنابة  
أنعام ناشرة في معروفة مسترجية . ولذلك كان الاعتزاز هو السمة  
انعامة لشعر البارودي كما كان سمة لحياته ، فألفاظه وكثير من تخاريه  
النصية يطعمها الاعتزاز عن العصر وكذلك كان مرقعه في معسكر  
الثورة يجهز مشدود إلى الثورة في مرحل المد ، مدبذب في ساعات

الخرج والصيق ، لأن انتماءه للثورة ليس انتماء عسوريا ولكنها  
شخصيات شاعر حاتم (٣٦)

كذلك فقد عاش حادىظ يتنمى إلى عالم الشعب وعينه على  
عدم الأرستقراطية ، فإذا نال بعض مراتب هذا العالم الدنيا - ولم  
يقنع بها - تعود نفسه مجدبة إلى الأحداث التي يجرى بها عالم  
الشعب . وفي الخاتمة لا يستطيع أن يقول كلامه كله ، فهو يحس  
ويبين . ومصدق ذلك قصيدته في وداع اللورد كرومر لدى المرحلة  
الأولى ، وفي تصريح مرار لدى المرحلة الثانية . وهكذا نلاحظ حادىظ  
عن قضية الشعب ، لأنه لم يستطع أن يحسم انتماءه إلى الشعب ولأنه  
تقاصر عن الجهر بقضايا هذا الشعب جهرا واضحا بينا نتيجة  
بذلك ، ولكنه ظل الأقرب ، أو على رأس الطريق الأقرب إلى روح  
الشعب من الشعراء التقديريين ، على الرغم من تنصيره في التعبير عن  
قضاياه

وقد بدأ المقاد - على رأس جيل من الشباب - دهرته إلى  
الأدب الجديد منذ بدايات العقد الثاني من هذا القرن ، وكانت هذه  
الدعوة يبدأنها بأن الطبقة المتوسطة المصرية قد بدأت تتجمع قواها  
بوتة ثانية تتطور بها «فقر» والاحتلال معا ، ولم يصطدم هذا التيار  
الجديد بشيء مبشرة حتى أن ثورة ١٩١٩ . عصر «ديوانهم» المنفدى  
الثلاث يجامون شاعر الأرستقراطية الكلاسيكي بعد أن اصطدمت  
طبقتهم فعيا بطبقته في ثورة ١٩١٩ . عصر «ديوانهم» المنفدى  
يحمل حملته الحارسة على شوقي راعين عددا من القضايا ، رومانسية  
في جوهرها . طبعت أدبهم بطابع القوة والحرارة والحركة والبهيمية ،  
وهي القيم التي نمت المقاد على أدب جيل التقليديين خلوه منها .  
وكانت السمة الظاهرة التي طبعت أدبهم هي أنه أدب «ترحات»  
وحولج ، كما يقول المقاد أنما ، رأينا حركة الشعب وبناء الباعة  
الجوالين وأحلامهم المثيرة حيث يصورون فيها موضوعات جريئة من  
مثل «ترجمة شيطان» و«حلم البعث» وغير ذلك . إنها الرومانسية  
أدب الطبقة المتوسطة الصاعدة آنذاك تصنع معها الجديد للأدب  
موضع التنديد ، بعد أن أزعجت القصر والاحتلال بثورتها الاجتماعية  
والسياسية .

٩

لقد تجاوزت حركة المجتمع المصري إبدان أفكار حادىظ السيلية ،  
التي «دث» حيناً - على الصعيد الداخلي - بمهادنة القصر  
والاحتلال ، ومحاولة الإفادة من كل منها ضد الآخر ، وتنادت حيناً  
آخر - على الصعيد الخارجي - بالاستعانة بالقوى العالمية ، وعلى  
الأخص باخلافة الزكية التي تنمها مصر رسمياً . وبعض هذه  
الأفكار طرحها حزب الأمة، وبعضها الآخر طرحه الحزب الوطني ،  
وهما أحزاب الدان كونا فكر حادىظ السياسي في شبابه ، وهما -  
أيضاً - الحزبان اللذان تجاوزتهما أحداث الثورة ، ولم يعد لهما من  
مكان في الساحة السياسية أمام الحزب الجديد الذي أيررت

الأحداث . أما هؤلاء الشباب الجدد الذين انتموا لحركة الشعب  
فكان عليهم أن يتسلخوا راية الحديث باسم الشعب ، وعنه ، لأنهم  
التعبير الجديد عن المرحلة التي بدأت بالثورة .

وكما تجاوزت الأحداث أفكاره السياسية ، تجاوزت الدعوة  
الجديدة أفكاره الفنية ، إذ كان حظه من رؤية التجديد حظا  
ساذجا ، فقد تصور أنه مجرد حين وصف القطار بدلا من وصف  
الناقة والبعر . لقد تحمس لدعوة التجديد ، ورأى التقليد مضجعة  
للشعر :

خِصَّتْ بَيْنَ الثَمَى وَبَيْنَ الْخِيَالِ  
بِأَحْكَمِ السُّرُوسِ يَابْنَ الْمَعَالِ  
لَقَدْ أَذَلُّوكَ بَيْنَ أَنْسِ وَكَأْسِ  
وَعَرَامِ بِطَبِيبِ أَوْ هَزَالِ  
وَنَسِيرِ وَمَدْحِ وَهَجَاءِ  
وَرِثَاءِ وَفَنَنِ وَفَلَاحِ  
حَمَلُوكَ الْعَنَاءَ مِنْ حَبِّ لَبِ  
وَسُلْبَيْتَنِي وَوَلَطَيْتَ الْأَطْلَالَ  
وَإِذَا مَا مَتَّوَا بِفَقْرِكَ يَوْمًا  
أَسْكَنُوكَ الرِّجَالَ فَوْقَ الْحَالِ  
أَنْ يَشْعُرَ لَنْ لَطَلَّ قَبْرُكَ  
قَسْبَتُنَا بِهَا دَهَاءَ الْحَالِ  
فَارْتَحَمُوا هَذِهِ الْكَأَمَ عِنَا  
وَدَهَوْنَا نَحْمَ رِيحَ الشَّوَالِ (٣٧)

ولكنه إذا كان على علم ما بالقديم ، فإنه لا يعلم من الجديد حتى  
تثوره ، لذلك فإنه لم يكن مؤهلا لتصوير الجديد مادام القديم قد  
كون عموده الفكري مكوناته ، فجاء الجديد هو الصورة المادية  
للقديم فحسب . وجاءت ريح الشمال التي دعا إليها ، مع هبته من  
لستطاعت أوجعته التحديق في مهاجها .

قال المراهي لحاظ حين احتجب في منزله

بَارِئِينَ الشَّعْرِ قُلْ لِي  
مَا الَّذِي يَنْقُضِي الرُّلَيْسَ  
أَنْتَ فِي الْخِيَرَةِ عَمَلُ  
مُسْتَحَالًا لِحَى السُّمُوسِ  
زَاهِيَةً فِي كُلِّ شَيْءٍ  
مُطَرَّقٌ مَاءُ حَبُوسِ  
فَأَحَاهُ حَاطِظُ

قَمَا فِي الْخِيَرَةِ لَارِ  
لَيْسَ لِي فِيهَا أَنْبِي  
أَنْكُرُ الْأَنْسَ مَسْكَا  
وَنَأَى عَنِ الْخَلْسِي  
لَيْسَ يَكْفِي مِنْ رَأَى  
أَطْلُقِي أَمْ حَبِيسِ (٣٨)

ونقد كان حافظ رئيسا للشعر التقليدي ذي الروح العربي ، وكان شاعر الأمير أميرا للتقليديين ، وإن جاء شعره بالروح الكلاسيكي ذي

القيم الأوروبية ؛ ولكن كليهما كان رئيسا في دولة تؤمن بالانقضاء ، لأن التاريخ يسير قلما نحو التجديد .

## الهوامش .

\* شعر كلمة «القاسطن» هذه إلى كلمة كانت تكون مصطلحا في ذلك العهد وما قبله من الحكومة الاستعمارية . وقد شاعت منذ عهد إسماعيل في الكتابات السياسية آنذاك . رواها في شعر البارودي كثيرا ورواها أيضا في قصص الحكم القبلي في مصر التي التي كانوا يطلقون عليه «التوري» ، والتي ظلت مصر تطالب به من عهد إسماعيل حتى عهد أحمد فؤاد حيث أقرت التوري بدمشق ١٩٢٣ بالاستناد والظواهر وحكم الأفراد متوافقات تشير إلى حكم أسرة محمد علي في كتابات التوري المصري ، وفي شعر شعرائهم من عهد إسماعيل (١٨٦٩ - ١٨٧٩) حتى دستور ١٩٢٣

(١) محمود تيمور : دراسات في القصص والشرح ص : ١٨٣ مكتبة الآداب بالقاهرة بدون تاريخ ولا رقم الطبعة . والحقائق يقتضي أن تكون العبارة الأخيرة «في تليل» ، لا تليل ، والتمثيل رفع الصوت ثنية ونحوها

(٢) أحمد أمين : مقدمة ديوان حافظ إبراهيم ص ١٥ . وهكذا دائما كانت الأرسطوطالية تجود عليه بأدنى مراتبها ، فعندما أتم عليه بيتان التليل كان من الدرجة الرابعة .

(٣) نسبت إليه صحيفة «الإقدام» في عدد ٢٢ برية ١٩٠٨ حين عينه من راجع د صبرى السورى في الشرفيات المجهولة ص ١٣ . ص ٥١ . ٢ رداه في نسخة من بيروت ١٩٧٩ . ولا يجب في ذلك إذ كان حافظ القبلى الأستاذ الإمام - بقية شراييم . آنذاك - وكان معاديا للشعبويين بعد موت الإمام عام ١٩٠٤ لم يكن يتوقع أن حافظ الضيف من شاعره بسرعة وسر ، وهذا ما ستملحه في ذلك وشيكا

(٤) في مقدمه أحمد أمين لديوان حافظ يذكر أن البحث في مؤلفه الأهم ١٨٨٠ / ١٨٧٠ لم يسفر عن شيء في أمر تحديد مولده ، مرجع ذلك بحمل إلى أنه قد ولد بين ١٨٧٢ ، ٧٦ . ومن الجسود أن يكون مولده كان يعني مدة فترة خدمته العسكرية عشرين أو ثلاثة أعوام ، وكان هذا من بين الإغراض التي تريد بها إحراز صوت حافظ وإخضاع إرادته . الأمر الذي تشبه من سلوك حافظ لها بعد

(٥) ديوان حافظ إبراهيم ج ٢ ص ١١٨ - قصود شركة دار الفجر بيروت لبنان دون تاريخ

(٦) نفسه ج ١ ص : ٢١ ، ٢١ ، ٢١ على التوالي

(٧) نفسه ج ٢ ص ١٣٦ ، ج ١ ص ١٨ . وشعر الزمك في ٢٤ / ١ / ١٩٠١ وتاريخ في ٩ / ٨ / ١٩٠٢

(٨) نفسه ج ١ ص ١١ - ١٢ . الأمير بعد الفجر عام ١٩٠١

(٩) نفسه ص ١٢ - ١٤ وهي في نسخة المخطوط بعد طبعه في ١ / ٨ / ١٩٠١

(١٠) نفسه ص ٢٨ - ٢٩ . المخطوط بعد التجميع في ٢٥ / ٢ / ١٩٠٤ وفي الأبيات يشير حافظ إلى ما شاع عن شوقي من معاقرة الحمر . راجع في ذلك . أحمد محض : حياة شوقي ص : ٣٢ ، مطبعة مصر ، حيث يقرر غرام شوقي بالخمر وفي الأساس كان يعرف عنه ذلك ويسببه «أبو قارورة» ثم يشير حافظ في أبياته إلى أن شوقي يصعب الوصول إلى متع سببه بذكر الباء والحسان وليس هذا ما يلتزم بجلال نالوك وإنما هو من صيد الخطأ الذي يقع فيه الخطلون لا المتعمدون

(١١) نفسه ٢٠ - ٢٢

(١٢) ديوانه ج ٢ ص ٢٧ - ٢٨

(١٣) نفسه ٣٢

(١٤) نفسه . القصيدة نفسها

(١٥) نفسه ١ - ٢٦٤ - ٢٦٥

(١٦) نفسه ج ٢ ص : ٥٦ - ٥٧ . وحزب التلياق وحسب المصطلحات السياسية في ذلك العهد . نصي للمارسة القديمة «اليسار مصطلح أيما هذه» . مقابل «لاريجانين» «لوريجانين» مصطلحا الآن . راجع أوراقي محمد فريد «مذكرات بعد الهجرة» ص ١٣٥ ، طبع للجمعية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ حيث يصح «لاريجانين» «أحمد الاتحاد والفرق» من أمثال الشيخ أبي الحسن الصديقي

(١٧) ج ١ ص : ٦٧ - ٧١ . وقد نشرت في يناير ١٩٦٥

(١٨) ٢ - ٨٢ - ٨٣

(١٩) ذلك على الرغم من أن جيسور الله لم تكن متينة بين الجانبين ، وعلى الرغم من

بعض اختلافات على تصحيحات دقيقة وكثيرة . راجع مذكرات محمد فريد ص ٤٣٢ - ٤٣٣ . راجع أيضا . مقام جوليت آدم . إنجلترا في مصر ص ٣٠٤ وما بعدها ، حريب على حسي كامل مطبعة شركة المعلم والدفاع الوطني القاهرة بدون تاريخ . وقد ترجمت لجنة طر إلى هذا المجلد في تقريرها الذي ردمته إلى الحكومة الإنجليزية ونشر في ٢٠ / ٢ / ١٩٢١ ، إذ تقول : «إن الهيئة المبرورة جوفد» التي يرأسها سعد باشا دخلت ليسوا من الغلاء المتطرفين بخلاف الحزب الوطني . ثم إن دخول باشا ورثته ما ولوا من سياستنا ما أوحشهم بأننا رفض جميع أقسامنا إلى المادريين وما ولوا بدون مسم شيئا فشيئا إلى عهد قريب» . راجع جوليت آدم ص : ٥٠٢ . وقد نشرت نص التقرير في كتابها المذكور من ص ٤٦٧ حتى ص ٥٢٥

(٢٠) ديوانه ١ : ٩١ - ٩٧

(٢١) ٢ - ٨٧ - ٨٨

(٢٢) راجع مقدمة القصيدة في الوضع السابق ، وراجع مقدمة الديوان ص : ١٨

(٢٣) منه ٢ : ٩٥ - ٩٦

(٢٤) ج ٢ ص ١٠٩ - ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ . وكان الإنجليز يقولون إنهم على احتياط في الشؤون الداخلية لمصرية . وقد كتب هذه المقطوعات ابتداء من مارس ١٩٣٦

وكان قد أسبل إلى اللطاف في فبراير من العام نفسه

(٢٥) نفسه ص ١٠٥

(٢٦) مقدمة الديوان ص ٢٥ . ولد ليلت الأبيات سنة ١٩٠١ .

(٢٧) راجع خطابه في الشعر المذكور محمد صبرى السورى في الشرفيات المجهولة ج ٢

ص : ١٧٥ ، يقول : «ولارثته إلا مقبى من الخباء كذا عرس شعره عليه» . وهكذا كان رحمه الله إذا جرى ذكر الحوادث العربية في مجلسه توارى بالخطرق حتى يسلك للشكلم . والواقع أن أحمد شوقي إنما أنه لم يهتم ما يسوقه عن إسماعيل البارودي ، وإنما أنه يلتوى بالفهم عند ليرس بجمل البارودي . من

المطالعة نفسه يقول شوقي : «سأله مرة صبرى باشا هل له مذكرات من الفترة فكان لا ، قال وما يملك ٢٢ قال على بأن المذهب في طياري وشوقي من أن يملكه عند

بعض المذكرات فيني المظم على الرجالي . فقال حامد بك خلوصي صدقت ألفت القتال . ومذهب في شوقي شعر فشتد . أ قصير رحمه الله ثم قال ولا يخطي

مثل حديث الثورة فخصني في غيره» . وهكذا كان البارودي يحمل أن يجوز قلته على الأحداث والواقع ففزع نفسه عن ذلك ، أما عليه من اليسر ياله من يعلم في

الثورة كانت مطلة في أعوام من قامت ضددهم من يعنون به في مجلسه من أنشال أحمد شوقي ، وجرى به أن يخطب لما حسب ثبوتها فالدليل لأن يحمل منها كما

محول شوقي أن يصور

(٢٨) كاج في هذا رأى الأستاذ عباس محمود العقاد في : شعراء مصر ويقاتلهم في المجلد الثاني ص ١٣ ط كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ راجع أيضا مقدمة ديوان حافظ

ص ٢٣

(٢٩) ديوانه ١ : ١٠ - مشورة تاريخ ١٣ / ١٠ / ١٩٠٠

(٣٠) ديوانه ٢ : ١٣٩ - ١٤٠

(٣١) شعراء مصر ويقاتلهم ص ١٣

(٣٢) شوقي صيف . شوقي شاعر العصر الحديث ط دار المعارف بدون تاريخ وما

لوردناه هو ملخص مذكورة في ص ١٧٨

(٣٣) شعراء مصر ويقاتلهم ص ٢٠

(٣٤) حياة شوقي ١٥١ وهو من الكتب للجنة بالإطلاقات المرسلة وما كان يؤلف عن

حياة شوقي «مير يري واجبا عليه أن يرفع شوقي قري الجميع ولا يتأق له ذلك إلا

بالخط من شأن الجميع وتولم حافظ»

(٣٥) العقاد . نفسه ص ص ٢٧ - ٢٨

(٣٦) لتفصيل ذلك : راجع كتابا في شعر شعراء مصر الحديث ج ١ من المصنوع ط دار

الكتاب ١٩٨١ في الفصل الذي يخص شعر البارودي ص ص ٦٥ - ٧٩

(٣٧) ديوانه ١ : ٢٣٧ - ٢٣٨

(٣٨) نفسه ١٨٧ - ١٨٨

# بيؤس حافظ

## بين الحقيقة والوهم

أحمد محمد علي

إن الذي يحرض لجنة بيؤس حافظ إبراهيم يروعه كرم الألفاظ والمصطلحات التي تالتت على صفحات الدراسات والأبحاث والمقالات وفصائد الشعر . إنها ألفاظ ومصطلحات ذات دلالة موحية تصور حياة حافظ إبراهيم تصويراً مأساوياً تحيط به الشاعرة والبشاعة من كل جانب !!

لقد أخصيت من هذه الكلمات التي تالتت هنا وهناك فخرجت بفاموس ربما يصل إلى حد الاستقصاء ، فالبيؤس والفاقة والعوز والفقر والحاجة والإملاق والعدم والفنك وسوء الحال وشظف العيش والفسق والشقاء والحزن والاضطراب والفقر والحيرة والعناء والوحدة والوحشة والهم والبلوى والحرمان وعنت الدهر وقسوة الأيام والتعبد والهلكة والركود والاكتئاب والفنى ، كل هذه كلمات ومصطلحات تفتت عنها عبقريات الباحثين اللغوية ، وألصقوها بحافظ إبراهيم الشقي للعذب النفس البائس الذي كان يتنازع هو وإمام العيد بلغة البائسين<sup>(١)</sup> ، حتى انفرد بهذا اللقب عن جدارة وأصبح إمام البائسين غير ملزم<sup>(٢)</sup> .

والخطورة الكبرى في هذا الذي ألصقوه بحافظ إبراهيم وتعنوا فيه وأبدعوا أنه أصبح المفتاح الأول ، وربما الأوحى ، لشخصية حافظ إبراهيم وسلوكه وعلاقاته وثقافته وخصائص شعره واتجاهاته

فمن المعروف أن شاعرنا قد حمل لقب شاعر الشعب ، ولما أراد الدكتور سامي الدهان أن يؤلف عنه كتاباً اختار هذا اللقب عنواناً لكتابه ، وقد شعر حافظ بهذا اللقب وعرف به ، ومرجح ذلك عند كثير من الدارسين هو البيؤس ، فبيؤس هو الذي أتاح له الاحتكاك بفقر الناس والإحساس بهم ، والتعبير عما يحول في خواطرهم ومشاعرهم وأحاسيسهم<sup>(٣)</sup> وترتب على هذا أن انتعج لحافظ باب جديد من أبواب الشعر هو الاجتماعيات ، حتى حصل أيضاً على

ولم يتوقف الأمر على الباحثين والدارسين ، وإنما تعداه إلى الشعراء الذين صوروا بيؤسه في بعض الصور الشعرية الختلافة كقول الشاعر شميص جبري في مراثيه لحافظ :

لو طنوا البيؤس في شعر لردد  
لكمان بيؤسك ألماناً نهجياً

وكقول الشاعر علي محمود طه في مراثيه أيضاً

الرفيق الخافي على كل قلب  
أنشب البيؤس فيه ناباً ومخلب

وكيف يتحصن هذا البائس للسكين من ناب البيؤس ومخلبه ! ؟

لقب الشاعر الاجتماعي والذي لقبه بهذا هو الأستاذ محمد كرد علي<sup>(١٢)</sup>. وكان حافظ أيضا يصخر بهذا اللقب، وكان يكثر القول في هذا الباب، ويجود حتى قال فيه للتعلوطين: «وله في باب الاجتماع ما لا يلحقه فيه لاحق»<sup>(١٣)</sup>. وقال خليل مطران: «أولع بالاجتماعيات فقال فيها وأجاد ما شاء»<sup>(١٤)</sup>. وذهب البعض إلى أنه مبتكر الشعر السياسي والاجتماعي بلا منازع<sup>(١٥)</sup>، وهذا أيضا مرده إلى بؤسه وفاته وحرمانه. ولا حظوا على حافظ أيضا أنه كان مبدعا مسبقا متلانا لا يبق على ما في يده، ويكاد يحس جوده إذا بقى منه شيء، وأرجعوا ذلك إلى أنه ذاق مرارة البؤس واصطلى بنار الحرمان<sup>(١٦)</sup>، حتى قال فيه الشاعر فارس الخوري:

غنى عن الدنيا فلا تنفوره  
عمرالن نوباب الغنى وانفورها  
وأخلق بمن نال الكفاف إذا استوى  
قليل المغان صنده وكثيرها

ولاحظوا كذلك أن في شعر حافظ مسحة من الحزن، وأنه كان يجيد القول في الشكوى والتشاؤم، وأنه لم يجيد القول في التفاؤل<sup>(١٧)</sup>، وأنه كان يكثر القول في الرثاء ومجيد وصف الكوارث<sup>(١٨)</sup>، وكل ذلك مرجعه إلى نشأته في البؤس والشقاء والحرمان.

ولاحظوا أنه كان رجلا فكها يرسل النكتة لآبائين من نصيب، يضحك ملء أشداه ويضحك كل من يحوله، وردوا ذلك إلى بؤسه وشقائه فهو يفس من مكبوت الآباء ونحزانه<sup>(١٩)</sup>. ولا حظوا أن حياته تخطو من المرأة، وأن زواجه العاشر سنة ١٩٠٦ م بترك أي أثر لا في حياته ولا في شعره، وأن العمل الحقيق لم يعرف طريقه إلى شعره، وردوا ذلك أيضا إلى بؤسه وسعيه الأدب ورأه الرقي<sup>(٢٠)</sup>.

ولاحظوا أنه كان محدود الثقافة وردوا هذا أيضا إلى بؤسه<sup>(٢١)</sup>، ثم قالوا إن رقة حاله، وضيق عيشه، حرمان الخيال الخصب والصورة الرائعة والجو الشعري البديع، وأما الحرمان فيحصل على الجهود النفسية، ويجعل حياة الفنان ضيقة الأفق، هربلة الثقافة، محدودة المعارف، ساذجة التصوير، عادية الخيال<sup>(٢٢)</sup>. ولاحظوا أن معانيه كانت مرتبة، وألفاظه كانت سهلة واضحة، وذلك لأنه كان يكتب للشعب، وهو يكتب للشعب لأنه بالنس فهو منهم وهم منه<sup>(٢٣)</sup>.

يقول الأستاذ عبد الوهاب حسونة:

«ولقد أتاح البؤس لحافظ الامتزاج بجماع الناس وبجوانسهم ومشاركتهم في خيرهم وشراهم، فأصبح يحس باستحسان الشعب ويصنئ إلى رضا الجمهور، لذا كان يتولى بنفسه إلقاء قصائده في الحفل حتى يترأس استحضارهم لشعره ويطرب للتصديق لأدبه، فكان ذوق الجماهير مقاسا من مقاييس شعره، لذا كان يتمتع التأثير في سامعيه، ويتحسس مواطن اللبس بعواطفهم وأصنافهم، فكان

لذلك أثر في شعره جعله يتحير اللفظ، ويحرص أن يحس وقعه واثما، وأن تكون موسيقاه منتظمة. ثم لذلك الحفاصة أثر واضح مير عن شوق ذلك أنه ما كان يصوغ رثاءه إلا في الأعراس الطويلة ذات التعاميل المديدة لتتناسب مع موقف الحزن وتنتظم مع وقار الرثاء، ولا يحس بذلك إلا من كان ذاببه إلقاء قصائده، وعادته توصيها لأدار السامعين بنصه غيتلوق جمال بحورها، ويدرك نسبة موسيقاه ورجابة مقاطعها»<sup>(٢٤)</sup>.

ولاحظوا كذلك أنه كان كثير الحنين إلى الموت، واستشهدوا عن ذلك بآيات من شعره في المراثي، وجعلوا هذا الأمر مشروعا عند حافظ، يدرس ويفصل القول فيه كما تدرس الدول اليوم معاهدات المد، وأرجعوا حنينه هذا كما تصوروه إلى بؤسه ومسكته<sup>(٢٥)</sup>. هل بق شيء من حافظ وشعره لم يظلمه البؤس بطلاله ويصغره بصيغته؟

هنا يمكن الخلط في بؤس حافظ ونشعب صوره، واتساع أطرافه وأبعاده، وهو أمر تفنن فيه الدارسون والباحثون كل بما أسعفه غيابه وساعدته حصيته اللغوية وقدرته على تشويق المعاني والألفاظ.

...

والحق أن شاعريا ساعدا على تركيب هذا التصور في أذهان الدارسين إلى حد كبير، ولكنه لا يمكن أن يكون مسئولا عن هذه الصورة للشعبة لأبعاد بؤسه، والتي لو اطلع عليها حافظ إبراهيم لحاله أمرها وأفرجه مجرد تصورها.

كان حافظ يردد كثيرا في شعره حديث البؤس والمحنة والحلم والشقاء، وغيرها من المصطلحات التي ترددت في المؤلفات والبحوث بعد ذلك وزادوا عليها ووسعوا من دائرتها، فمن ذلك قوله

بالقومي إني رجل  
حسرت في أمري وك زمني  
أجفأ أشمكي وشقا  
إله هذا منتهى الهى<sup>(٢٦)</sup>  
وقوله من خواصه في حفل عكاظ:

وهن جهد مقل  
حليف هم وبؤس<sup>(٢٧)</sup>

وفي تقريره لكتاب «في ظلال الدموع» محمد شوكيت التولى يقول:  
فعل كساب الظلال سلام  
من حزين وبائس وصريع<sup>(٢٨)</sup>  
ويقول:

من واجد صنف الماسم  
طريد نهر جائر الأحكام



## مشت الشمل على النول ملازم لنهم والسقام<sup>(٢٧)</sup>

ويقول

أنا في هم ويأس وأسى  
حاضر اللوعة موصول الأثنين<sup>(٢٨)</sup>

ويقول

أصاب رفاق القدح المثل  
ومصادف سهمى القدح الميحا  
فلو ساق القضاء إلى نفا  
لقام آخره معزفا شعبا<sup>(٢٩)</sup>

ويقول .

لم لئدنا حواء إلا لنشقى  
لئنا عاقل من الأولاد  
أسلمنا إلى صروف زمان  
ثم لم توصها بحفظ النواد<sup>(٣٠)</sup>

وعبر ذلك من الأبيات التي تناثرت هنا وهناك على مساحة  
الديوان كله ومساحة الحياة كلها .

كما ذكر مؤرخ حياته أنه كان إذا أراد أن يكتب شعراً جلس  
تحت شجرة في حديقة الأريكة أطلق عليها «شجرة اليأس» والعامية  
تطلق عليها «أم الشور»<sup>(٣١)</sup>

• • •

ولم يقع الأمر عند بث شكواه في تصاعيف شعره ، ولكنه عمد  
إلى تعريب روية «اليأس» للأديب الفرنسي «فيكتور هيجو» ولم  
ينزل لأحد روية البحث والتعريب عن سبب هذا الاختيار ، فقد  
جاء في المقدمة :

«هذا كتاب «اليأس» وهو خير ما أخرج للناس في هذا  
العهد ، وضعه صاحبه وهو يائس ، وعربه معربه وهو يائس ، فجاء  
لأصل والتعريب كالحساء وبعيلها في المرأة ، وضعه نائمة شعراء  
العرب وهو في مناء ، وعربه كاتب هذه الأسطر وهو في بلواه ،  
ولولا أني شرب بالكأس التي يشرب بها ذلك الرجل العظيم لما  
وصل مبلغ عسى إلى مبلغ علمه ، ولما سيج يراعى في قطرة من  
سيول قلعه ، ولو أن لي قفا من أعواد أشجار الجنة وصحيفة من  
صحف إبراهيم وموسى ، وقد تلتقي البلاغة من كل جهة بفصلها  
فسموت إلى لباب مصاصها وأحدث بها حاجتي لما حدثني النفس  
بتعريب ذلك الكتاب ، لولا اتحادنا في الألم وتشابهنا في  
الشقاء»<sup>(٣٢)</sup>

ولم يكتف بهذا البيان الصريح الواضح ، ولكنه أهداه إلى  
الإمام محمد عبده قائلا «إليك موئل اليأس ومرجع اليأس ، وهذا  
الكتاب - أبديك الله - قد ألم بعيش اليائسين وحياة اليائسين . وقد

عنت بتعريبه لما بين عيشي وعيش أولئك اليأساء من صلة  
النسب»<sup>(٣٣)</sup>

ول الليلة الأولى من ليالي سطيج ، يقول سطيج عن حافظ:  
«أديب يائس وشاعر يائس دهمته الكوارث ودهمته الحوادث فلم يجد  
له عزما ولم نصيب منه جرما»<sup>(٣٤)</sup>

بل إن بعض الأحكام التي أصدروها على شعر حافظ وحياته  
مصبوغة بصيغة اليأس الخالصة نجد أصلها عند حامد نفسه  
هو إذا قصر عن صحابه أرجع ذلك إلى أساء :

لولا السقام وما أكابد من نسي  
للحقت في هذا الحال صحابي<sup>(٣٥)</sup>  
وإذا وفي يستعطف الناس على البائسين بذلك لأنه ذاق اليأس  
والشقاء

إما لت طبه والنفس نشوى  
من كتوس الموم والقلب دام  
ذقت طعم الأسي وكابدت عشا  
دون شربي فلهذا شرب الخمام  
فتقلب في الشقاء زمانا  
وتسقط في الخطوب الجمام  
ومضى لهم لاقبا في فؤادي  
ومضى الحزن لآخر في عظامي  
فلهذا وقفت أستعطف الناس  
على البائسين في كل عام<sup>(٣٦)</sup>

ليست المشولية تقع على الباحثين والدارسين وحدهم ، وإنما  
تقع في جانب كبير على حافظ إبراهيم نفسه أولا .

• • •

ولكن ما نوع هذا اليأس وما درجته وما قيمته وما حقيقته ؟ إن  
مادة الباء والحزنة والسبن تلور في أصل اللغة حول الشدة بصمة  
عامة . ولكن لفظ «اليأس» على وجه الخصوص يستعمل في شدة  
الحاجة والفقر . وفي لسان العرب

«واليأس : الشدة والفقر ، ويش الرجل يئس يئسا ويأسا  
ويئسا إذا افتقر واشتدت حاجته فهو يائس أي فقير»<sup>(٣٧)</sup> ، ولم يرد  
في القرآن الكريم لفظ اليأس ، وإن كان قد ورد لفظ «اليأس» في  
قوله تعالى «فكلوا مما وأطعموا اليأس الفقير»<sup>(٣٨)</sup> . وورد لفظ  
«اليأس» في غير موضع من آيات الذكر الحكيم ، وقد روى الطبري  
في تفسيره لقوله تعالى «والصابرين في اليأس والصرا»<sup>(٣٩)</sup> . ثم  
روايات لتسير اليأس التفت كلها على معنى واحد هو الفقر والفاقة  
والجوع والحاجة<sup>(٤٠)</sup> . ولم يخرج المعجم الوسيط الذي أخرجه مجمع  
اللغة العربية بالقاهرة عن هذا المعنى فقد جاء فيه «يئس يئسا ويئسا  
ويئسا : افتقر واشتدت حاجته فهو يائس»<sup>(٤١)</sup>

وإذا كانت كلمة البؤس لم ترد في القرآن الكريم ، فإنها وردت في الحديث الشريف ودارت على محور المادة أيضا ، ولم يخرج على إطار الاستعمال القرآني . روى مسلم وأحمد عن أنس بن مالك أنه قال : « قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : يؤقى بأنعم أهل الدنيا من أهل النار يوم القيامة فيصبح في النار صفة ثم يقال له : يا ابن آدم هل رأيت خيرا قط ؟ هل مر بك نعم قط ؟ فيقول : لا والله يا رب ، ويؤقى بأشد الناس بؤسا في الدنيا من أهل الجنة فيصبح في الجنة صفة ، فيقال له يا ابن آدم هل رأيت بؤسا قط ؟ هل مر بك شدة قط ؟ فيقول : لا والله يا رب ما مر بي بؤس قط ولا رأيت شدة قط ، (٣٦) . وعن ابن عباس قال : جاء رجل إلى عمر يسأله فجعل ينظر إلى رأسه مرة وإلى رجله أخرى هل يرى من البؤس شيئا ثم قال له عمر : كم مالك ؟ قال أربعون من الإبل ، قال ابن عباس ، ففت صدق الله ورسوله لو كان لابن آدم واديان من ذهب لا يمتلئ الثالث ، ولا يملأ جوف ابن آدم إلا التراب ويتوب الله على من قاب ... الحديث (٣٧) .

فبؤس إذن مسألة مادية محنة وهي لا تخرج عن إطار العوز والفقر والاحتياج والجوع ، بشرط أن يشتد ذلك على صاحبه ، لأن ذلك هو جوهر المعنى في البؤس والبأساء ، والإصرار من إطاره على سبيل الحقيقة وإن جاز أن يشمله في إطار المآز .

هذا المعنى الذي نقره اللغة ، والاستعمال القديم والحديث في أفق الأدب العالي وفي أحاديث الناس الكثرية ، هو المعنى الذي دارت حوله أغلب محاولات الدارسين والباحثين . إن البؤس عند أغلب هؤلاء فقر واحتياج وعوز ، وفي هذا الإطار تحدثوا عن وفاة والده دون أن يترك له ثروة ، وعن كماله حاله له وهو الموظف البسيط ، وعن تروده على مكاتب المهامين بحثا عن الرزق ، وعن التحاقه بالكلية الحربية بحثا عن راتب مضمون ... الخ . والذين يذهبون هذا للذهب يقصرون بؤسه على ما قبل مرحلة دار الكتب ، وربما استثنوا منها فترة وجوده في الجيش لأن رفته كان مضمونا أثناء خدمته ، وفي إطار فترة بؤسه التي حددوها زمنيا ، عرب حافظ كتاب « البؤساء » وقال فيه ما قال ، وكتب « ليالي سطوح » ونسب إلى نفسه من البؤس ما نسب .

ولكن بعض الباحثين ومن كانوا على صلة وثيقة بحافظ إبراهيم ، خاصة في الثلث الأخير من عمره ، يرون أنه كان يتحمل البؤس ويدعى الصاغة ، وربما كان عبد العزيز البشري خير من يحسد هذا الانحياز في قوله .

« وهو أجود من الريح المرسلة ، ولو أنه ادخر قسطا مما أصابت يده من الأموال لكان اليوم من أهل الثراء ، على أنه ما فتى طول أيامه بشكو البؤس حتى إذا طالت يده الآكف جنى جونه أو يبعثها في يوم إن استطاع ، فإذا استعنت عليه أحيانا وجرى السل لإخلاف الأموال عند هذا أيضا من معاكسة الأفكار ، وسئل هذا من أنه نصحت شاعريته في باب (شكوى الزمان) وقال فيه ما لم يتعلق

بعاره شاعر ، فهو ما يبرح يطلب البؤس طلبا ويتعقده تعقدا ، إن لتجويد للصقة والتبرير في صياغة الكلام ، (٣٨)

ولكن الدكتور طه حسين وهو بصدد تبجيل «حبيارة كثر» «البؤساء» ليعربه ، قال «ولست أدري م احتاره ؟ بل رى كنه أدري . فقد أذكر أن قد كان البدع في أيام حساي تكلف البؤس واتحال سوء الحال ، والافتنان في شكوى الدس والزمان ، كما ذلك بدعا في العقد الأول من هذا القرن ، وكان حافظ يذيع ها البدع ويروجه » (٣٩) . الأمر إذن جزء من ظاهرة عامة في مدعية ، فإذا عن شعره في البؤس بعد ذلك في العقدين الثالث والثالث ؟ ! لم يتعرض الدكتور طه هذا لآبائى ولا لإبنات .

لكن الأستاذ محمد شوكت التوي يكتب مقالا بعنوان «بؤس حافظ» يرفض فيه أن يكون بؤس حافظ بؤسا ماديا ، بل رفض أن يكون بؤس الأدباء والفنانين عموما بؤسا ماديا ، فهو «كانت حياة الفنان تقاس عظمتها وازدهارها بالشعب والرأي وامتلاء اليد بالمال كان هناك إنتاج في ولا وجدنا بين أديبنا هذا التراث العظيم الخائر من التراث المعنى ، وعلى ذلك فإن بؤس حافظ لم يكن بؤس جزء ومرض وطما وحاجة إلى المال ، ولكنه بؤس انتمس الحزبية التي تفصمت فيها الآمال وعطشت فيها الأمان ، بؤس القلب الذي تنبست فيه العواطف وتكسرت الصال على الصال ، بؤس الروح التي خطبت مثلا أهل لها وأعلنت له المهر فلم تفل من تحقيقه ربه . بؤس الشاعر الإنسان بصطر ويكي لمصاب الإنسانية الشجدة عر نجدد الأيام والليالي ، بؤس المصري يجدد وطنه يتكلم بحده وتنحل أخلاقه ... » (٤٠)

والذي دفع الأستاذ التوي إلى هذا هو ملاحظ من توراداد وكثرته في يد حافظ ، «لقد كسب حافظ من توابفه وكتبه مالا غريب وفيرا ، فهل أعناه هذا المال عن التحدث عن بؤسه ؟ وهل أسكته عن بكاء ذلك البؤس ؟ وكيف إذن توفى بين وجود الما ووجود البؤس من الفقر ؟ » (٤١) . تلك إذن هي المعصنة التي جعلته يكر في حل لهذه المشكلة المويضة فيخلق في مساوات الخيال ويخرج حينها بيده النظرة التي ذهبت أدراج الرياح ، وتبقى هذه النظرة حيث سطرها كاتبها ، وقد يشير إليها المؤرخون ولا يكشفون عن هوية صاحبها (٤٢) .

وهناك من حاول أن يجمع بين الحسنيين فذهب إلى أن بؤس حافظ مادي ومعنوي معا (٤٣)

هذه هي التفسيرات التي صرروا بها بؤس حافظ ، وهي في نظري تفسيرات لا تصل إلى جوهر المعصنة . إن بؤس حافظ في نظري أبداً أكبر من هذا ، وأعماقا يحتاج إلى شيء من البصير على العوض إليها وسلوك مسارها

ويأتى دى بدء ، بقول إن بؤس حافظ يجب أن يقاس بمقياس خاص ، لأن شخصية حافظ شخصية خاصة ومن الظلم أن تطبق عليها للمقاييس العامة

مضى في التعليم إلى غاية ، لما توقف خاله عن مساعدته والوقوف بجانبه إلى أي مدى يمكن أن يصل إليه ، ولكن حافظ لم يكن يستطيع أن يصير على التعليم المنتظم .

أما تركه بيت خاله ، فليس كما دُعم لأن مؤنثه ثقلت عليه ، وهي ثقله نسمها كثيرا من الأبناء الذين تآخروا بعض طلباتهم قليلا ، ولكن حافظ كان فوضويا لا يعترف بنظام ، ولا يستمع لتوجيه ، لا يقيم وزنا للأعراف والتقاليد ، وحافظ هو الذي عبر عن ذلك حينما قال سنة ١٩٢٣

وليليل الحياة ما كان فوضوي

ليس فيها مسيطر أو أمير<sup>(١٠)</sup>

وأي طفل لا يرى في النظام قيدا وفي التوجيه أمرا ؟ ! والأطفال بطبيعتهم متمردون على الأوامر والنظم ؟ ! لما بالك إذا كان الطفل فوضويا بطبيعته مثل حافظ إبراهيم ؟ !

إنه لا بد أن يحس بالصيق من توجيهات خاله وأمه ، ولا بد أن يحس بالاختناق من القواعد والقوانين والنظم التي تحكم حركة الحياة ، والتي تحكم حركة السير إلى طريق النجاح والتفوق والفلاح ، والوصول إلى المكانة المرموقة في المجتمع ، أي مجتمع .

خروج حافظ من بيت خاله لم يكن ، إذن ، بسبب الفقر ، ولم يكن بسبب السعي وراء الرزق الذي لم يجده عند خاله ، وإنما كان تروجا لممارسة حياة الفوضى التي استهواه وتمكنت من نفسه

وربما كان اتجاهه إلى مهنة المحاماة على وجه الخصوص لأنه ظن أنها لا تخضع لنظام الحياة الصارم ، الذي تخضع له الأحوال الأخرى التي تتقيد بمواجيد حصور وانصراف وأوامر ونواه وما إليها من القواعد التي يضيق بها ، ولكنه لما وجد أن فيها مسيطرا وأميرا تركها إلى غير رجعة ، لأنه لم يجد فيها الحياة التي يريدونها .

ولما أراد حافظ الالتحاق بدراسة منتظمة في الكلية الحربية ، دبرت له والدته مصاريف الدراسة وقدرها خمسة عشر جنيها<sup>(١١)</sup> ، وهو مبلغ لا يستهان به في وقت كان للسليم قوة شرائية كبيرة ، وكان وجود الحب في بيت الفقير ثروة كبيرة . إن مصاريف الكلية الحربية لا يستطيع تدبيرها باليسر أو بغيره ، وسواء أكانت أمه أعدت هذا المبلغ لاستعانة بحاله أم أعدته من مالها الخاص - ونحن لا نستبعد أن يكون لها مال خاص - فإن تدبير هذا المبلغ نفسه دليل على أن إصاقي البؤس بهذه الأسرة وحشرها في زمرة الفقراء والمساكين البائسين اقتضت كبير على الحقيقة والواقع معا ، فإذا أضفنا إلى هذا أن هذا الشاب طالب الكلية الحربية لا بد له من مصاريف خاصة ، وهو المعروف بإسرافه وتبذيره في حالي الصغر واليسر ، فلماذا عسى أن تدبر له أمه من مصروف خاص ؟ إن أي رقم يمكن أن تقدره سريع من المبلغ الذي يستحق على أمه أن تدبره ، ولا بد أنها دبرته إكراما لميول أبيها الوحيد .

بوس حرمه حافظ بالمقياس العام ، وثبتته بالمقياس الخاص .

إن شكوى حافظ من البؤس طول حياته شيء يتفق مع طبيعته ، وإن كان لا يتفق مع واقعها بالمفهوم العام

بنا إذا نظرنا إلى حافظ من منظور عصره ، قلنا إنه لم يكن فقيرا ، ولم يكن بائسا ، حتى في أيام بتمه وفي أيام كحالة خاله له وفي أيام بطلانه .

إن والد حافظ إبراهيم مهندس ربي وحاله مهندس تنظيم . وهذا يعني أن والده قد تعلم تعليما عاليا ، وتلقا وتلقية محترمة بحسب عصره ، تدر عليه دخلا يخرج به من طبقة البؤساء المعلمين ، وإن لم تصل به إلى طبقة أرباب الثراء ، وقد كان لهم في عصره سلطان وصوتان على المستويين السياسي والاجتماعي . لم يكن والده حافظ من أصحاب العقارات وآلاف الخدادين وآلاف الأسهم في الشركات ، ولم يكن له مكان معروف في أسواق الأوراق المالية ، ولكنه في الوقت نفسه لم يكن ينتمي إلى طبقة الكادحين الذين استهكتهم الحياة غشا عن القوت الضروري ، ولا من الطبقة التي كانت تسقي صحرة الحفر قناة السويس وتموت الآلاف منها تحت طب الشمس وكراييج جود الحديد والجوع والظما والمرض .

نقد كان والده يجد ضروريات الحياة بسهولة ويسر وسبب حفظ من كاليات الحياة فقرها عنه وتطير بها نفسه وتدخل البهجة والسعادة على أسرته ، حتى إن لم تصل إلى كاليات أصحاب القرب والقصور .

أضف إلى هذا أن الرجل كان يسكن في ذهنية على النيل وهذا الصرب من السكى لا يطوف بجنال المقراء ، ولا يرويه في أحلامهم ، ولا يمكن أن يضاف من يقيم في ذهنية على النيل إلى قائمة الفقراء المعدمين .

ثم إن الرجل ، حينما تزوج اختار لنفسه واحدة من بيئة أصابت حفظ من التعليم العالي الذي لم يكن شائعا آنذاك بين طبقات الفقراء ، وإذا كنت لا تعرف شيئا من حفظ والده حافظ من التعليم ، فمن نعم حفظ أنبأنا منه وقد كان حفظ من التعليم يتيح له مكانة اجتماعية مرموقة ، ويتيح له حفظا من الحياة فوق مستوى حياة المقراء بكثير ، إنه أيضا مهندس ، والمهندسون آنذاك قليل . ولما أدرك اليتيم حافظ وتترك سكى النيل إلى الإقامة في بيت خاله ، لم ينقطع عنه مدد آل سميان بأسويط ، الذين كان والده يقدم لهم خدماته . إن الصلة ظلت مستمرة حتى وفاة حافظ إبراهيم ، والممدد ظل متصلا ، والعلاقة ظلت وطيدة بين حافظ وبين أفراد هذه الأسرة ، وسهم محمد محمود الذي نسم كرمي الوزارة ، وحتى محمود الذي كان عصرا في البرلمان . ولما وصل حافظ إلى سن التعليم لم يقصر خاله معه . لقد أودعته التعليم ، وظل ينتقل من مدرسة إلى مدرسة ، كما هو معروف من سيرة حياته ، مع ما في ثقافة التعليم من الكلفة والمشقة ، كما أشار إلى ذلك في «ليلي سطحي»<sup>(١٢)</sup> ولو أن شاعرنا

ولكنه كان صبر المبلدين للسرفين الذين لا يشبعهم ما يشبع الناس من ضروريات الحياة وكماياتها

وقد كان حافظ يصيب حظا كبيرا من طيات الحياة على مستوى الخاص في أيام بؤسه وإعساره ، وكما شكنا حافظ بؤسه تحدث عن متعه - التي تعد من متع الترفين - في قصائده (٥٠) . ولست أدري لماذا يركز دارسوه على شعره في اليأس ويركون شعره الذي يتحدث فيه عن الترف وليالي الترفين الحافلة بالكاس والطاس وحلو الحديث ومستطاب العناء .

إن حافظا عيبا من نعم الحياة كما يجب بها أبناء الطبقات للثقة . وضعت عليه هذه الحياة بهذا اللون من الترف في عصر الأحياء ، فشكا وبكى وتبرم وسخط . لماذا كان حافظ يرسل شكواه من السودان الواحدة تلو الأخرى للأستاذ الإمام وأصدقائه المقربين ؟ إن هناك عوامل متعددة وراء هذه الشكاوى ، ولكن لا شك أن من بينها حرمان حافظ من حياة الثقة والترف والطرب والسر ، حرمان حافظ من حياة الفوضى التي كانت ديدنه ، ولهذا كان يطبع بعض هذه الشكاوى بالحسين إلى أيام الترف والنسيم ، كما في قصيدته إلى صديقه محمد يرم .

إنه من الإسراف علينا وعلى حافظ أن نقول إنه كان يبحث عن لقمة العيش ، سواء في غروجه الأول من بيت خاله أو في غروجه الأخير من الجيش . إن حافظ لم يكن في يوم من الأيام في حاجة إلى أن يبحث عن لقمة العيش ، ومع ذلك فإنه كان يشكو ويتألم ويقرب من نفسه إنه بائس ، ونحن لا نرى تناقضا بين واقعه وبين دعواه اليأس . ولكن أي بؤس ؟ إن الفنى والفقر مسألة نسبية ، فقد يطلق على رجل بمستوى مادي معين صفة اليأس في مجتمع متقدم ضيق ، كالخضوع الأمريكي أو مجتمع الذهب الأسود ، ويكون نفس الرجل بعصر المستوى غيا موسرا في دولة متأخرة كبحض البلاد الأفريقية والآسيوية التي تعيش تحت خط الفقر ، وهذا المقياس يمكن أن يطلق على حافظ أنه بائس بالنسبة إلى مجتمع الصفوة الذي كان يعيش معه ، والناس الذين كان يحاط بهم وبعاشرهم ، ويحمل من نفسه ظمرا لهم . ولناخذ على ذلك مثلا الشاعر أحمد شوقي ، إذ ليست هناك نسبة على الإطلاق بين المستوى المادي لشوقي والمستوى المادي لحافظ ، وكانا شاعرين يقارن الناس والثقاد بينهما ، ويوازنون بين إنتاجهما . وكان حافظ يرمي ويصير وزارة إنتاج شوقي واحتشاء الصحف به ، وكان يرجع ذلك إلى الفارق المادي بينهما كما جاء في الليلة الخامسة من ليالي مطيح ، حيث قال رفيقه عن شوقي : «صاحبكم - أي شوقي - يحصل ما هو فيه من السعة ، فارغ للشعر غير مشغول بعيره ، فالحبيب أن لا يجيد ، وأعجب منه أن يقال إنه مكثاره» (٥١) ونحن لا نرغم أن حافظا قد وصل إلى معشر ما كان فيه شوق من السعة والنسيم ، ومن هنا ظل حافظ يردد أنه بائس ويصير على دعوى اليأس ، ولو كانت هناك صفة في حياة حافظ لكأن هي شوق .

وإذا تجاوزنا مرحلة وظيفته في الحرية والداخلية ، لأن له فيها راتبا مضمونا ، وخرجنا على مرحلة الاستبداد لماذا نجد ؟ نجد أنهم قرروا له أربعة جنبيات . إن هذا المبلغ كان يكفي في ذلك الوقت أسرة كاملة ، ولم تكن أسر الفقراء والمساكين ، في ذلك الوقت ، تستطيع الحصول على هذا المبلغ أو ما هو دونه كل شهر ، على أن هذا لم يكن كل دخل حافظ في هذه المرحلة التي ذكر معظم كتاب سيرته عليها باعتبارها مرحلة اليأس الحقيقية .

إن هذا الصابط ، المهاد إلى الاستبداد حديثا . يذهب إلى الشاعر العظيم محمود سامي البارودي بقصيدة دالية يمدحه بها . جاء فيها قوله .

أنيت ولي نفس أظلت جدالها

سلفي عليا كرمها اليوم أو هذا  
فإن لم تداركها بفضل فقد أنت

تودع مولاه وتستقبل الردى

فلما سمع البارودي هذين البيتين بكى بكاء حارا ، وناشد حافظ أن يهدف هذين البيتين من القصيدة ، ثم خفي من مجلسه وعاد إلى حافظ ، فحاوله مطروفا به أربعون جنيها ذهبا (٥٢) . إن أربعين جنيها ذهبا ثروة كبيرة من غير شك ، ولم يكن حافظ يبحث عن القوت والمأوى وما يتيسر لأمثاله من طيات الحياة فكان له من راتبه في الاستبداد وهذا المبلغ الكبير ما يبلغه مراده ، ولكنه رجل من طراز آخر . ثم إن هذا المبلغ نموذج لما كان يحصل عليه من مصادر عديدة من الأسر الكبيرة التي كان على صلة وثيقة بها ، كأسرة محمود سليمان ، وأسرة خشة ، وأسرة البدروى ، وأسرة أباطة وغيرها .

ولو افترضنا أن هذه المصادر ليست ثابتة ولا دائمة ، فإن هناك ما يعيد أن أحمد شوقي خاطب القصر في تموه - وقد كان الخديو يحس أنه مسئول عما حدث للصباط المخلصين إلى الاستبداد من السودان ومنهم حافظ - ومن هنا جعل له القصر راتبا ظل يصرف له حتى نهاية حياته (٥٣) .

ثم إن صلة حافظ إبراهيم بالإمام محمد عبده وكفائه له ، ماليا ومعنويا ، تعد من الأخبار المتواترة .

وإذا أصبنا إلى ذلك كله غير زواجه من بنت إسماعيل صبرى ، اثرى صاحب الأملاك الملتزم الذي يقطن حتى عابدين (٥٤) ، أدركنا أن الرجل لم يكن بالساكن فيهم الناس من معنى اليأس العام ، وكيف يروج رجل يرى له مكانة اجتماعية مرموقة ابنته من رجل عاطل ؟ ونحن تعلم أن المستوى المالى والاجتماعى كان له ألف حساب وحساب في ذلك الوقت .

إن الذى لا شك فيه أن حافظا كانت تتابه حالات اليسر وحالات العسر ، ولكن عسره من نوع خاص ، إنه ليس صبر الفقراء المعوزين ، كما ظن ذلك كثير من دارسيه الذين روجوا له ،

أنشد ، لقد كان حافظ دائم التردد على عدد من المقاهي والبارات والملاهي والمسارح والمراقص<sup>(٥٧)</sup> . وكان إنفاقه هناك لا حدود له ، كان يتفق على كل من حوله ومن يدخل إليهم ويصم إلى مجلسهم ، مهما بلغ العدد وعلا الطلب ، وفي إحدى هذه المقاهي رأى المازني من حافظ إبراهيم ما أدهشه ، فقد حصر إليه إمام العبد وأسر إلى حافظ بكلمة فقام حافظ من محله وانتحى به جانباً وأخرج له حافظة ثوبه ، وسلمها ، وعاد إلى محله صطحها إمام العبد وأخذ من المحببات الذهبية ما شامت له بمسه أن تأخذ ، ثم أعادها إلى حافظ فتركها حافظ على ساقه مدة ثم أعادها إلى جيبه من غير أن ينظر فيها<sup>(٥٨)</sup> .

وقبل ذلك ، وبعد إحالته إلى للعاش مباشرة - وقد كثر انعط حول بؤس حافظ في هذه المرحلة - طرق باب طارق فخرج إليه الخادم - وكان بيت حافظ لا يخلو من خادم أو أكثر - فأعطاه الطارق مطروفا لبيده ، فعضه حافظ فإذا به قصيدة جيدة يطلب فيها مساعدته ، فدأ أياتها فوجدتها عشرة مريض في المظروف عشرة جيبات وبمنا مع الخادم إلى الطارق ، وما كان هذا الطارق إلا الشاعر إسحاق صبري وكان يريد مداعبته<sup>(٥٩)</sup> . وأنا لا أريد الاسترسال في مسألة إنفاقه ولكن أنضمها بهذه الواقعة ، فقد قررت ورارة المعارف روية البؤساء ، في المدارس وأعطت حافظاً ألفين من الجنيات ، فإذا فعل بها حافظ ؟ لقد أنفقها في شهر واحد<sup>(٦٠)</sup> . وقد صدق أحمد أمين حيناً قال عنه : « لو كان تاجراً لأضاع رأس ماله في أول شهر ثم أعلن إفلاسه ، ولو وضع ميزانية دولة لجعل الإنفاق كله في أيامها الأولى ثم لا إنفاق »<sup>(٦١)</sup> ، فهل يمكن أن يكون حافظاً شيء ؟ كان ما يصل إلى حافظ كثير بمقاييس عصره ، وكان يمكن أن يكون واحداً من الأثرياء بمقاييس عصره أيضاً ، ولكنه كان لا يبق بما يصل إلى يده شيء على الإطلاق . وكانت المآلات التي ينفق فيها ما يصل إلى يده من المال ، تطلب المزيد والمزيد ، وكانت محفظة حافظ بالضرورة لا تستجيب له في كل الأحوال ، وفي الوقت نفسه هناك من أصدقائه من يجلس في هذه المقاهي والبارات والمراقص والملاهي والمسارح ، فيصوق عليه في الإنفاق . لقد كان هناك ، على سبيل المثال ، محمد البابل ظريف عصره ، وكان أبوه من كبار تجار الجواهر في مصر وكان يملك الأماني والعقارات ولكنه كان على شاكلة حافظ ، لو كان حافظ على شاكته ، في الإنفاق على شهوات نفسه وشهوات من حوله ، ولكنه كان يجد من ميراثه الكبير ما يستجيب لمطالبه حتى مات سنة ١٩٢٤ . وكانت بين حافظ ومحمد البابل صداقة وطيدة ومعاشرة حميمة قبل السودان وبعد ، وكان يقم معه في منزله مخلواً كثيراً ، فهل كان حافظ يستطيع أن يجاري البابل في إنفاقه في هذه المآلات مثلاً ؟ !! إن ذلك لا يكون

وكان من أصدقائه محمد إبراهيم هلال الذي طبع ديوان حافظ الأول على نفقته وكتب له مقدمة ، هذا الرجل كان قد ورث عن أبيه ستائة فدان أضاعها كلها في الاحصاء بالناس والإنفاق طيبم<sup>(٦٢)</sup> ، فهل كان حافظ يستطيع أن يجاري صديقه هذا في الإنفاق ؟ ذلك من المآلات الكبرى التي كان يغنى عزها

وجود شوقي في حياة حافظ واقتزان اسمه باسمه هو الذي جعل لصفة البؤس مكاناً في صحيفة حافظ ، ولو كان الأمر قد وقف عند شوقي لما كان الأمر ، ولكن حافظاً كان يعرف ويعاشر ويخالط عدداً كبير من وجوه القوم وصعوة المجتمع وأبناء الطبقة المثرة ، وهذا ما صنع صفة لبؤس في نفسه ، فشتان ما بين المستوى المادي الذي يعيش فيه هؤلاء وبين المستوى المادي الذي يعيش فيه حافظ إبراهيم .

كان حافظ إذن يائساً بهذا المعنى ، وبهذا التحديد ، ومن كان يائساً بهذا المعنى لا يصح أن يقرن بطفة البؤساء من أمثال إمام العبد ، ويقال إنه يائسه في هذا القلب وينفرد به في النهاية

• • •

ثم إن سبة البؤس ، أو البؤس النسبي عند حافظ ، لا تنفرد على كسب حافظ ومقارنته بكسب غيره ، ولكن بؤسه نسبي أيضاً في مسألة الإنفاق . إن حافظاً لو كان مقتصدًا في إنفاقه لكان إحساسه ببؤسه للنسبي هيناً ، ولكنه ويأجج من خيره وعرفه كان مسرفاً مثلاً . لم يكن حافظ يقيم للمال وزناً ولا يبال أن تذهب به الرشوة بعملى عطاء من لا يمتحن الفقر ، ولا ينتظر من أحد أن يندد له بما اقترض منه ، بل ولا يعرف ديونه على الناس ، ولا يتذكرها ، وكان أصدقائه يعرفون ذلك عنه<sup>(٦٣)</sup> .

ولكن القضية ليست في . كم أنفق حافظ ؟ ولكن القضية في : كيف أنفق حافظ ؟ لأن كيبية الإنفاق هي التي جعلت حافظاً يشعر بعنى الفارق الكبير بينه وبين من عرفهم في المآلات التي كان ينفق فيها . إن حافظاً كان مسرفاً في إنفاقه على شهوات النفس ، نفسه ونفوس من حوله ممن يلقونه ويعاشره . لم يكن حافظ يعرف للإنفاق حدوداً في هذا المآل وهو مجال لا حدود له أصلاً ، والنفس إذا أرغبت لها العنان في مجال الشهوات لم تقنع أبداً ، كأنها جهنم التي تقول دائماً : « هل من مزيد » . ولا فرق عند حافظ بين بينه والأماكن العامة وبيوت أصدقائه وبهيمه ، إنه كان في كل الأماكن يجب أن يبع من نعم الحياة وطييات الدنيا ومتعها ما وجد إلى ذلك سبيلاً ، ولم يكن يجب الانفراد في ذلك ، إنه يجب للمشاركة ، ويبدو أن للتمتع بين الأصحاب طمعا خاصاً لا يعرف إلا من ندوة ، ومن هنا مما أظن بدأت للتأددة واستفاقت أخبار القمصاء في « مصر السالفة » .

إن حافظاً ، كما يقول خليل مطران ، « كان سخياً في بيته ومعبها ، وكان يحب الصيالات الواسعة التي تقدم فيها الألوان الفاخرة الكثيرة ، وكان يحب أن يرى عليها الذبائح من صان ودبكة وصيرها ويحب أن يرى الفصاح الكبرى متدفقة الجوانب بالفطائر والحلوى والمائس »<sup>(٦٤)</sup> . وكان يشرب كوبيك « نابليون » وهو أوفر أنواع الكوبيك الفرنسي ، وكان يقدمه لصيوفه<sup>(٦٥)</sup> . وكان يدعى خير ميجار وأغلاء<sup>(٦٦)</sup> . وقد لاحظ أحمد شوقي أنه دخن أمانه ميجاراً بجيبه في نصف يوم<sup>(٦٧)</sup> . أما في خارج بيته فكان إسرافه

ودورها ، وما كان يراه هناك من إلتفاق لا عهد له به ولا فكرة له عليه ، إن هذا هو ما صمق يؤس حافظ الحاضر في نفسه ، وجعله يحس بعجزه وتقصيره في الإلتفاق على التمس والأصدقاء . ولكنه ، في النهاية عايش إلا يؤس خاصة بحافظ إبراهيم لا علاقة له بالمفهوم العام من كلمة يؤس .

إن حافظا كسب كثيرا وأضاع كثيرا ، ولكنه لم يصل فيما كسبه إلى شيء مما وصل إليه أحمد شوقي وكثير من أصدقائه أصحاب المال والمروءة ، ولم يكن حافظ صاحب مال موروثة .

وأنفق حافظ كثيرا ولكنه لم يصل في إنفاقه إلى مستوى محمد البابل أو محمد إبراهيم هلال أو غيرها ممن كانوا ينفقون عن سعة .

من هذه الزاوية يمكن أن نفهم معنى يؤس حافظ إبراهيم ، ويعبر هذا المفهوم لا يكون حافظ بالنا على الإطلاق ، فإن ما كسبه كان يكنى هذه أمور ، يكتسبها في ضروريات الحياة وكالياتها ، وإن ما كسب كان يمكن أن يحوله إلى رجل من أهل الثراء لو كان ممن يحسنون العمل أو يحسنون استثمار الأموال ، ولكنه لم يكرر من هذا نصف من الرجال . فهل هذا يؤس هو الذي نسج الباحثون وندارسون من خيوطه قصة حافظ وأذاورها يشنا وجعلونا نصديق أنه عانى في حياته ما لم يعرفه بشر ؟ إنهم نسجوا قصة حافظ من يؤس موهوم لا حقيقة له ، ولا وجود له . هل كان حافظ يسعى إلى الرق وكاد بتعل الدم بحثا عن القوت وعاد وما أعقب إلا الدم ، لأنه لم يصل إلى الشيع وضروريات الحياة كما أوحى إلينا كتاب سيرة حافظ ؟ !

إن حافظا لم يكذب ولم يتعمد ولم يترن نفسه يوما واحدا في البحث عن الرق والقوت وضروريات الحياة ، ولا يمكن أن يكون يؤس حافظ بالمعنى الذي كان يعرفه السواد الأعظم من الشعب المصري ، ولا يصح أن يفسر شعره وحركته في حياته من منطلق يؤسه الموهوم .

## هوامش :

- (٨) مقدمة ديوانه ص : ٥ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ٥١ إصدار / محمد عبد الفتاح حسن - مجلة الكتاب ص : ١٥٢
- (٩) مقدمة الديوان ص : ج ، أنصود / محمد خلف الله / مجلة الكتاب ١٥٥٠ ، شوقي وحنين ، مارون جواد مجلة الكتاب ص : ١٥١٨ ، شاعر الشعب ص : ٥٢ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ١٢ ، الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٢
- (١٠) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ١٢ ، شعراء مصر ص : ١٤٥ ، صفة وحرمان / عبد الوهاب حمودة - مجلة الكتاب ص : ١٥٢٥ وغيرها
- (١١) مقدمة ديوانه ص : م ، قصود في الشعر وقده ص : ٣٥٥ ، صفة وحرمان عبد الوهاب حمودة - مجلة الكتاب ص : ١٥٢٦
- (١٢) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ٣٩ شوقي وحافظ ص : ١٥١ ، حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٦
- (١٣) الأدب العربي للمصريين ص : ١٠٥ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٢

- (١) الأدب العربي للمصريين ص : ١٠٢
- (٢) شعرا لنا الضباط ص : ٥٧
- (٣) انظر على سبيل المثال شعراء الوطنية ص : ٩٥ ، ذكرى الشاعرين / حياة حافظ في شعره / محمد حسن هيكال ص : ٣٥ ، ٣٦ ، مجلة الكتاب / قصة وحرمان / عبد الوهاب حمودة ص : ١٥٢٦ ، مقدمة ديوان حافظ ص : ٥٠ ، الأدب العربي للمصريين ص : ١٠٢ ، قصود في الشعر وقده ص : ٣٥٥ وغيرها
- (٤) حافظ الشاعر الاجتماعي / مصطفى صادق الرافعي / ذكرى الشاعرين ص : ٩٨
- (٥) الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٠
- (٦) نفسه ص : ٣٥٢
- (٧) حافظ إبراهيم الشاعر السياسي ص : ١١١ ، ١١٢ ، شعراء الوطنية ص : ٩٨ ، قصود في الشعر وقده ص : ٣٥٦ ، ٣٥٧



- (٣٨) حافظ في المرأة / ذكرى الشاعر من ١٤  
(٣٩) حافظ وشوقي من ٧٧ ط الوردة ١٩٧٣  
(٤٠) ذكرى الشاعرين / يؤنس حافظ من : ١٦٧ ، ١٦٨  
(٤١) السابق من ١٦٨  
(٤٢) انظر في ذلك على سبيل المثال شاعر الشعب من : ٥٤ ، حافظ إبراهيم ماله وما  
عليه من : ٦٥  
(٤٣) حافظ إبراهيم ماله وما عليه من : ٦٦  
(٤٤) ليال مطيح ٢٠  
(٤٥) الديوان ج ١ من : ١٨١  
(٤٦) حياة حافظ إبراهيم من ٢١  
(٤٧) شوق وحافظ / طاهر الطناني من : ١٣٦  
(٤٨) مفرق وصعاليك من ٢٣٥  
(٤٩) حياة حافظ إبراهيم من : ٩٢ .  
(٥٠) انظر على سبيل المثال قصائد ذكرى وشوق ١ / ١١٣ ، ١ / ١٢٣ ، وذكرى  
١ / ١٢٧  
(٥١) ليال مطيح من : ٣٤  
(٥٢) حافظ الرجل / طارق / ذكرى الشاعرين من ٦٢  
(٥٣) مجلة الكتاب / أكتوبر / ١٩٤٧ من : ١٤٩٦  
(٥٤) حياة حافظ إبراهيم من : ١٥٧  
(٥٥) مقدمة الديوان من : ٥  
(٥٦) حياة حافظ إبراهيم من : ١٥٦ ، ١٥٧  
(٥٧) السابق من : ٨٠ - ٨٨  
(٥٨) حافظ الرجل / ذكرى الشاعرين من ٦٠ ، خلاصة وصعاليك من : ٥٦ .  
٥٧  
(٥٩) حافظ الرجل / طارق / ذكرى الشاعرين من : ٦١ ، ٦٢ ، شوق  
وحافظ / طاهر الطناني من : ١٤٨  
(٦٠) ملوك وصعاليك من : ٢٤٨  
(٦١) مقدمة ديوان حافظ من : ٥  
(٦٢) حياة حافظ إبراهيم من : ١٤٨

- محنة وحرمان - عبد الوهاب حسودة مجلة الكتاب من : ١٥٢٠ .  
(١٤) عنه وحرمان / عبد الوهاب حسودة / مجلة الكتاب من : ١٥٢٠ أقصاه محمد  
خلف الله - مجلة الكتاب من : ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل من : ١٠٠ .  
(١٥) لأدب العرب للعاصري مصر من ١٠٧ ، فصول في الشعر ونقد من : ٣٥٣ ،  
أصواء / محمد خلف الله ، مجلة الكتاب من : ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل  
من : ١٠٠  
(١٦) قصة وحرمان ، مجلة الكتاب من ١٥٣٦  
(١٧) شوق وحسين / مازوي حيد / مجلة الكتاب من : ١٥١٦ - ١٥١٨ .  
(١٨) الديوان ج ١ من : ١  
(١٩) ج ١ من : ٦٤  
(٢٠) ج ١ من ١٠٩  
(٢١) ج ١ من ١٤٧  
(٢٢) ج ١ من ١٩٠  
(٢٣) الديوان ج ٢ من ١٠٥  
(٢٤) ج ٢ من ١٢٥  
(٢٥) حياة حافظ إبراهيم من ٨٢  
(٢٦) البزماء من ٨٠  
(٢٧) السابق من ٧  
(٢٨) ليال مطيح من ٣  
(٢٩) الديوان ١ - ١٠٩  
(٣٠) السابق ١ / ٢٢٧ ، ٢٢٨  
(٣١) لسان العرب مادة ٧١  
(٣٢) آية ٢٨ من سورة بروج .  
(٣٣) آية ١٧٧ من سورة البقرة .  
(٣٤) تفسير الطبري لمصطفى محمود محمد شاكر ومحمد محمد شاكر ج ٣ من ١٣٤٩  
٢٥٠ ط الثانية دار المعارف  
(٣٥) المعجم الوسيط مادة ٤٤٥  
(٣٦) صحيح مسلم كتاب صفات المنافقين وأسمائهم ٥٥ ، مستد الإلهام ج ٣  
من ٢٠٣ ط مكتب الإسلامي بدمشق  
(٣٧) مستد الإمام أحمد ج ٥ من : ١١٧



# حياتى صبح بخير : غامق

حيث يتم تنظيمها  
 أو توثيقها ثم التجميع  
 أو الانشاج والذي  
 يتحكم فيه الطول  
 الالكترونية للسطح درجة  
 النسيج واللون اللاتين  
 دوما ثم تصاب هذه  
 الحبوب الناصجة من  
 خلال أنابيب مغزولة من  
 الهواء إلى المطاحن  
 ليخرج إلينا ألين الناعم  
 المختلف بكل المواصفات  
 والصفات الطبيعية لى  
 حيوات مريحة من ألون  
 الخامات الطيبة التي تم  
 إعدادها بالخارج والتي  
 نحافظ على جودته  
 وطايرجته دوما



ما لا يختلف فيه إلنا  
 ولا يحتاج إلى برهان -  
 أن تلك الحبة الصغيرة  
 الساحرة التي إكتشفها  
 قديماً أحد الرجال على  
 سفوح جبال اليمن  
 أو خرجت إلها من  
 القارة المتراصة الأطراف  
 واسمها اليوم البرازيل  
 هذه الحبة قد أصبحت  
 اليوم شيئاً هاماً في حياة  
 الملايين من مختلف أرجاء  
 الأرض ... إنها حبة  
 ألين

وأما كان مشأها فإن  
 أجود أصنافها العالمية  
 تصل ومنتظماً إلى  
 مصانع بن دانيا وبرازيل

# ماء بنو : فاتح : انزيب

توزيع مختصر  
 Distributors: Port Said Traders Union  
 ٧١١٧ شارع كورنيش خليج القاهرة ب . ٧٤٩٨٨٢ - ٧٥٩٣٥٢  
 شارع فلسطين جلا صمد - بر مصر

# ● ليالي سطيج ●

## بين القصة والمقامة

### انتجيل بطرس سمعان

لعل مما يجب أن يشار إليه ونحن بصدد الاحتفال بذكرى شاعرينا الكبيرين ، شوقي وحافظ ، أنها - إلى جانب إبداعها الشعري - قد كتبا أيضا من النثر ما يستحق الدراسة والتقييم ، وما لا شك فيه أن شهرتهما كشاهرين من كبار الشعراء العرب في العصر الحديث قد خطت إلى حد ما على إنجازاتهما النثرية ، فبعد الإشارة إلى مسرحيات شوقي مثلا غالبا ما توصف بالمسرحيات الشعرية ، علما بأن واحدة من خير تلك المسرحيات - هي «أميرة الأندلس» - مسرحية نثرية . وفي رواياته المبكرة ، نجد محاولة - وإن كانت محاولة موازنة إلى حد ما - لاستخدام وعطرح من النثر ، يصلح لنص القصص .

فإذا انطلقنا إلى حافظ وجدنا في «ليالي سطيج» محاولة لاستخدام نوع من القصص النثرية لتقديم رؤية للحياة في مصر في عصره . وبالرغم من أن هناك اتفاقا يكاد يكون عاما بأن نوع القصص النثرية الذي استخدمه هو أقرب إلى المقامة منه إلى أي نوع قصصي آخر فإن «ليالي سطيج» قلما تخطى بأكثر من إشارة عابرة في الدراسات الخاصة بالمقامة<sup>(١)</sup> . أما نقاد القصة والرواية فيميلون إلى اعتبارها خارج نطاق هذين النوعين المتميزين من القصص<sup>(٢)</sup> .

وما يهدف إليه في هذا البحث هو تحليل «ليالي سطيج» كعمل نثري قصصي في محاولة لتحديد مدى انتمائها إلى أي من النوعين الأدبيين المشار إليهما في عنوان البحث ، وهي المقامة والقصة ، ثم فهم بعض سماتها المميزة .

من أهمها الرواية أو القصة بوجه عام

كتب شوقي ضيف يصف المقامة كما صاغها بديع الزمان قاتلا

«بديع الزمان هو أول من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحي بين الأدباء ، إذ عبر بها عن مقاماته للعروقة ، وهي جميعها تصور أحاديث تلقى في

وما يجدر بنا البدء به هو تعريف المقامة كأحد أنواع الأدب

العربي التي انتشرت ابتداء من القرن الرابع الهجري على يدي مبيع الزمان الحمدي ، ثم على يدي الحريري في القرن السادس ، ومن تبعهما فيما بعد من أمثال السيوطي ، واليارجي ، ثم الإشارة إلى عودها إلى الظهور ، في شكل متطور مع بدايات هذا القرن الذي شهد مولد عدد من الأشكال الأدبية المستحدثة في الأدب العربي ،

جاءات ، فكلية مقامة عنده قرية للمنى من كلمة حديث

وهو عادة يصوغ هذا الحديث في شكل قصص قصيرة يتأتى في المقامات وأساليبها ويتحد لقصصه جميعا راويا واحدا .

كما يتحد لها مطلقا واحدا ... يظهر في شكل أديب شاذ . لا يزال يروج الناس بمواقفه بينهم ، وما جرى على لسانه من فصاحة في أثناء مخاطباته

وليس في القصة عقدة ولا حبكة ، وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يفتن بشيء من ذلك ، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصا . إنما كان يريد أن يروي أحداثا تلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتفهم على ألفاظها المتعددة

فالقصة أريد بها التعليم منذ أول الأمر .<sup>(٣)</sup>

ويؤكد شوقي ضيف أن بديع الزمان لم يقصد إلى كتابة قصة ، إنما استخدم الشكل القصصى للتشويق . وهذا الشكل القصصى فيه حوار محدود ، وفردية حادثة معينة تحدث للبطل ، يصاغ في أساليب أبينة مختارة .

كما يؤكد أن الحادثة لا أهمية لها ، إذ ليس من الغاية ، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذى تعرض به الحادثة . كما من هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى في المقامة ، فالمعنى كمين كمين تدكوزا . إنما هو حيلة ضليل تشر عليه الغاية التعليمية .<sup>(٤)</sup>

من صفات المقامة الأسلية المتفق عليها أن الراوى والبطل والأحداث جميعا خيالية من صنع صاحبا ، ولكن تلك الأحداث أو مائتفه من أحداث إنما تمكس حياة المجتمع في عصرها .

ومن هنا فالغاية التعليمية ذات وجهين ، وجه لغوى ، ووجه اجتماعى . ماخر يهدف إلى التعليم والتثقيف إلى جانب التسلية والإمتاع . كما يقول الحريرى

ويقول شوقي ضيف في مكان آخر إن المقامات ، لا تنفك عند تصوير المعانى محسب بل تصور أشخاصا في العادة ، والأساس فيها أديب متسلو يقع الناس في حائله ، وأثناء ذلك تعطى صورة دقيقة طريقة للمجتمع وأهله .<sup>(٥)</sup>

ويؤيد هذا الرأى ناقله آخر هو عبد العزيز عبد المجيد ، حين يقول إن مقامات الحميدى والحريرى تتكون من مقامات بطل معين ، يشير بسرعة للندية وانعدام الضمير واللبيل إلى الاحتيال . وهو ينتقل من مكان إلى آخر ، يكسب عيشه من الهدايا التى يقدمها إليه أولئك الناس الذين ينصون بحيله ، وما يعرضه من شر وحطابة وعلم وهذه المقامات يرويها الراوى الذى يلتقى بالبطل ، ويشهد أعماله الرائعة<sup>(٦)</sup>

وصيف عبد العزيز عبد المجيد أن المقامات تجمع بين طياتها عصرين جوهريين من عناصر الترفيه هما : رشاقة الأسلوب التى أحياها الناس جدا في ذلك الوقت ، والفكاهة القاسية ، وروح المرح التى تتميز بها الحكاية الشعبية .

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من اعتراض بعض رجال الدين على هذا النوع من الكتابة لما يحويه من مقامات المتسولين وهذالين فإنه ظل نوعا أدبيا يحيا إلى العوس خصوصا في أوساط المثقفين ويمكن القول إن الاهتمام بالناسخية اللغوية والميل إلى استخدام أساليب الأسلوبية التى تدل على المهارة من ناحية ، أو الأساليب الخادمة من ناحية أخرى قد أعاقا تطور المقامة من الناحية الشكلية لفترة طويلة فظل السجع والمحسنات البديعية والتكرار من معوقات تطور هذا النوع القصصى من أنواع الأدب العربى الأصيلة . حتى بدايات العصر الحديث ، حين عرضت لمصوغات الاجتماعية ولسياسية التى تناولها المقامة في فترة ازدهارها المتأخرة أسلوبا نثريا أقل ربحا وميلا إلى إظهار البراعة اللغوية البلاغية . ولعل خير مثل لذلك كتاب «حديث عيسى بن هشام» لإبراهيم الطوبسى .

فالقصة بالشكل الذى نعرفه تتطلب أسلوبا نثريا يصلح لسرد الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، ووصف الأماكن ، وتحتاج إلى نثر سهل ، طبع ، يعمل كأداة لنقل المعنى في المقام الأول .

ومن هنا فبالرغم من أن المقامة - في أشكالها المختلفة - كانت تقتصر - بدرجات متفاوتة - إلى مثل هذا الأسلوب النثري ، فإنها كانت نحوى - دون شك - البندور الأول لتخرج من القصص التى يجمع بين الخيال والواقع ، أو بمعنى آخر لنوع من القصص الواقعى في أول مراحلها .

وفي أدبنا المصرى الحديث يتفق النقاد على أن «حديث عيسى بن هشام» يمثل همزة الوصل بين المقامة والرواية ، لما رال هذا الكتاب اللهم بمحفظ بالكثير من صفات المقامة التقليدية ، ولكنه بخطوات واسعة نحو نوع قصصى يهتم بالبهاء ، وبالشخصيات ، وبالحوار والأسلوب ، كادوات إيصال رؤية اجتماعية لزم بالذات .

والآن يمكننا أن نتساءل أين تقع «ليالى سطيج» التى أخرجهما حافظ إبراهيم بعد فترة وجيزة من ظهور «حديث عيسى بن هشام» من خريطة هذين النوعين القصصيين اللذين عرضنا لهما ؟

لسأ بالإشارة إلى أن الكتاب يتكون من مقدمة بعنوان «سطيج» تليها سبع ليالى ، بدور في كل منها حوار بين الراوى ، يصحبه شخص آخر ، وبين سطيج الحكيم الذى يسمعه ولائراء ، فيها عدا اللبلة السابعة حيث يدور الحديث بين الراوى وابن سطيج

أما من حيث الشكل فهناك راو . وليس هناك بطل ، مثلا نجد في المقامة بشكلها التقليدى ، كذلك تحتوى الوحدة - أو تكاد - القائمة على شخصية البطل الذى يربط بين الأحداث التى يرويها للراوى .

طائفة من الأفكار، فباعدت ما بين الحقيقين، وارعجت ما بين الجبين، فأقص على المصنوع، وجأز في التمراس، فسمت إلى الشمة فأشعلتها، وإلى لزوميات أبي العلاء فتفتحها. وشطت إلى القراءة، فارتأت أهل من مكان لم تحصنها أعين القادرين، ولم يحفظها تداول الألسن، وأتروى من حكم فجر الله يسوعها في جوف ذلك الحكم، حتى فصحت النهار لسمت ماشاكت العين، [ص ٤]

أما الأديب اليائس «والشاعر اليائس» فهو المؤلف الراوى. أما صاحبه الذى يلقاه مع مطلع الليلة الثانية ويسمعه يحدث نفسه عندما تمر جارية أو سقينة عليا من الحوارى الحسان ما بين اللب ويملك القلب (... ويسر رجال تسروح منهم روائح السطة والجلاء، يتأدون رياح المحون وتعاطون ككوس الراح، فأعيا ما يحدث خلف الحجاب بما ينكسر له الأدب رأسه) [ص: ٥]، فهو قاسم أمين الذى لا يذكر اسمه صراحة، ولكن لا يترك الساقى ولا الكلمات التى يصوره بها هو، أو تلك التى يلقاه بها سطحي، شكاً في هويته.

وقاسم أمين مثل للشخصيات التى يقدمها صاحب «ليلي سطحي»: فهى إما شخصيات واقعية وإما شخصيات لا يطلق عيب أسماء ولا يميزها عن غيرها إلا بشكل عام، فلدنيا الصديق السورى، ولدنيا الشابان، أحدهما والده مدير، والآخر مستشار، ولدنيا أكثر من إنسان «حزين» شاك، «دايم العين». فى الليلة الرابعة، مثلا، عندما نبليغ مكان اللقاء للعهد

«فلذا فيه إنسان يروح من فراد مقروح» [ص ١٤].

وتعرف من كلامه القليل أن كان له أخ اختاله رومى بمدينة «قرب بطنه»، وحصر دفته، وحالت بين وبينه حياية قومه، [نفس الصفحة].

والواضح هنا أن حافظا لا يولى الشخصية في حد ذاتها اهتماما يذكر، إنما يحطها دربة للحديث عن امتيازات الأجانب في مصر. والدليل على ذلك أننا لا نجد أية محاولة لتغيير تلك الشخصية عن غيرها، عن طريق التفاصيل أو الحديث أو الحوار. كل ما يجده هو الوصف العام الذى يساق لينتقل من الخاص إلى العام، الخاص هو إنسان بعينه، والعام هو القضية التى تثيرها حالته. ولننتمع إلى تعليق سطحي

«واجد موتور، وساهد مفهور، وقد واصل التوايح، فى التقدو والرواح، على دم حدير، وأح قبر، أى فلان، مادام امتياز الأجانب، فغير مصرى حرة الحانب، الرومى يطن عديته، ويستظل بعلم دونه، والمصرى يحمل القليل، ويصنع خضوع الدليل، كأنما دية القليل المصرى كرامة للقاتل الرومى».

[ص ١٤، ١٥]

وليس أدل على تكلف الموقف وعصوبيته من الأسلوب المستعمل في الفقرة التى استمعت إليها. فالسمع أكثر كثافة منه في الكتاب

فالراوى هو أداة الربط الوحيدة، علما بأنه يروى لحديث تشأ عن لقائه بشخصيات مختلفة في الليل السبع التالية، وإن كان الحديث لدى يدور بين الراوى وسطحي (أو ابنه) هو لب «الليالى» ويضاف إلى ذلك أن الراوى لا ينقل إلينا قصة أحداث، فالحدث قد احتصر إلى أقصى حد، فلم يتجاوز لقاء الراوى بشخصية ما في مكان ما، بالقرب من نيل مصر، واصطحاب تلك الشخصية إلى مكان سطحي ثم العودة، وقراءة لزوميات أبي العلاء ثم النوم، وتكاد الليالى السبع تبدأ وتنتهى على نفس المواعيد باختلافات طعيفة، فيها عدا الليلة الأولى، التى يسمع فيها الراوى صوت سطحي، والليلة السابعة التى يلقاه فيها الابن ولا يسمع سطحي.

في المقدمة يشم الراوى رائحة جيفة في مياه النيل تثير سخطه على أمته «المكسال»، عديمة الوفاء، للنيل العذب العظيم، ولكل نابذة أو كاتب أو شاعر، ثم يقدم لليلة الأولى بقوله:

«ثم إنى أمسكت عن الكلام، وعزمت على التحول من هذا المكان، وإنى لأهم بالهوض إذ وقع في سمى صوت إنسان يسبح الرحمن، يقول في تسبيحه: سبحان من حكم على الخلق بالقضاء، سبحان من تعهد بالبقاء، فخشع قلبي عند ذكر الله وقلت: أنطلق إلى صاحب الصوت! فطلعت أنظر بأحد عباد الله الصالحين فاستدعيتني دعوة بمحو الله بها أثر استجائه في دعوة ذلك الإمام، فخرجت من مكان وأخذت سمنى إلى جهة الصوت، وكنت إذ ذاك في أوليات الليل. وثالثه إنى لأعجب منه فإذا به يقول:

«أديب باليس، وشاعر باليس، دمهته الكوارث، ودمهته الحوادث، ظم لجد له حرما ولم تصب منه حرما. فخرج يروح عن نفسه ويخفف من نكبه، فكشف له عن مكان، وقد آن أوانى. أى فلان، لقد أخرجت لسان كتابا، فتمتوا عليك من الحروب أبوابا. وحلا عليك من الأسد، فذاوب عليك أمل الحسد. أى فلان، إذا أتى عصاه ذلك المسافر، وغادر بحر العلم أرض الجزائر، فقد بطل السحر والسحر، فانكمتي إلى كسر دارك، وبالغ في كتم أسرارك، وأقبل غدا مع الليل، وترقب طلوع سهيل، ومنى سمعت من قبلنا التسيح، فقل لصاحبك الذى يليك: هلم إلى سطحي»<sup>(١)</sup>.

وبلنا نجد هنا واحدة من أطول الفقرات السردية في الكتاب. باد تتخصص الليلة الأولى، وهى أقصر الليالى في سرد تحركات الراوى، ثم تلك الفقرة من كلام سطحي، وتنتهى بقوله:

«فاطلقت حتى إذ بلغت دارى، وقد شابت دوائب الليل، أخذت مضجعى، وجعلت أعالج النوم، ولكن طافت بالرأس

بوجه عام ، والإشارة إلى دم أو أخ غير محدد . وسينستخدم «أل» التعريف مستخدم في لقولة العامة أو الاستنتاج .

أما مثل الثاني الذى نوردته فهو :

«إنسان تنطق معارف وسفه عما أتحت عليه ضلوعه من مأم العيش وصبح الحياة» [ص ١٩] . والتقديم لا يقل عمومية عن سابقه ، إلا أن الراوى يمج هذا الإنسان فرصة أكبر لشرح حالته ، فمعلم شيئا عن ظروف حياته ودواخله للعمل بالصحافة الحرة الصادقة أولا ، ثم التردى شيئا في الصحافة الفاسدة المرسية . وهنا أيضا تودى دراسة حالة إنسان إلى دراسة قضية ، وهى بيت القصيد بها يبدو

ولذلك نعتذر «ليالى سطيج» إلى الشكل الذى للقصة ، ويتجلى ذلك في فساد السرد والوصف للباشر بدل التصوير والاعتقاد على الخيال ، ومحاولة الإيهام بالواقع عن طريق التخصيص بالتفاصيل المملة بالمعنى ، وعن طريق الحوار والحديث . وتفتقر «ليالى» إلى الوحدة القصصية التى تشكل شرطا من شروط القصة ، سواء أكانت قصة قصيرة أم رواية . فالكتاب إذن أقرب إلى الوثيقة التاريخية أو وثيقة الإدانة في قضية ، ألهم فيها مجتمع بأسره لرفعى صيطرة الأجيال ، وانعدام الحرية والتردى في الكذب والأحبال . ولعلنا نجد هنا أحد عناصر كل من المقامة - في بعض طيورها سواء الرواية - وهى تلك النظرة النقدية التى ترى من خلالها صورة المجتمع والسلوك العام لأبنائه ، والتى تشكل إحدى السمات الأساسية للقصص الواقعية عامة . كتب عبد الرحمن صدوق في تقديمه «ليالى سطيج» ويقول :

«كل ما لى ليالى سطيج فيها عدا سطيج نفسه أو - إذا شئت غاية التحقيق والتدقيق لها هذا سطيجا ثم ابن سطيج - لا يتعدى كونه شخصيات حية وأحداثا منقولة عن الماضي القريب من واقعنا التاريخي . فمن أراد أن يعرف هذا الماضي القريب منذ حمة الاحتلال عام ١٨٨٢ حتى مأساة دنشواى عام ١٩٠٦ ، لم يجد صورة أدبية مصورة لتلك الحقبة المصيرية الزلزلة خيرا من هذا الكتاب ، فهو على صغره لم يترك واردة ولا شاردة إلا أحصاها ، لا إحصاء المؤرخ الموضوعى اغادئ القاتر ، بل إحصاء الذى عاشها وأصلها بها ، بعد أن شق حبارها واكوى بنارها وأثنى على أغوارها» (٨) .

نما ما يرق بين «ليالى سطيج» وبين المقامة من هذه الناحية فهو ظل المقامة الكيف الذى يلبى الكتاب لقا . فهو يخلو نغما من الفكاهة والمرح . ولعل السبب في ذلك أن حافظا متورط عاطفيا أو وجدانيا في تلك الأحداث والقضايا التى يقدمها وذلك سبب آخر للتمييز بين كتابه - أو «ليالیه» - وبين الرواية التى تعد الموضوعية للشمعية إحدى سماتها المميزة

من حق حافظ علينا - بالرغم من ذلك - أن نعرف أن لجوده

إلى استخدام الشخصية الأسطورية للحكمم والكاهن العراف القديم «سطيج» ليقوم بالتفسير والتعليق على تلك الأحداث والقضايا ، إنما يحصف من تلك الدائية التى تصحح في سياق بعض تجارب المؤلف الشخصية ، ولما استشهاده ببعض أشعاره ، دون ذكر اسمه صراحة بالطبع . ويحصف بها أيضا من ناحية ويقوى من عصر الرومانسية أو التوثيق في «ليالى» إيراد في نهاية الليلة السابعة مقالا بأكمله من جريدة «المؤيد» بعنوان «السياسة الصغيرة المبيغة» عن السياسة الإنجليزية في وادى النيل .

يقى أن نشير إلى أن الحوار في «ليالى سطيج» يكاد يكون من طرف واحد . يضع الراوى أو أحد أصحابه سؤالا للحكمم سطيج يجيب عليه بما يشبه المحاضرة ، أو المقال ، إن أردنا التفریب إلى نوع أدنى بمكر إضافة إلى المقامة والقصة ، كأحد مكونات «ليالى سطيج» الممكنة . ونطلب على هذا الحوار البيرة الخطائية التقريرية ، أكثر من بيرة «الحديث» ، التى يحاول طرف من طرفها أن يفتح الآخر بالمحادثة ، واستخدام أسباب المدورة والإفحام . ويتضح ذلك في حديث سطيج عن الموضوعات الاجتماعية والسياسية والوعبة التى تناوذا الكتاب : مثل المرأة والسفر والحجاب ، وامتنيازات الأجانب ، والحرية والصحافة ، ومياسة المختل ، وفساد الأخلاق ، واللغة والأدب وغيرها

لستمع إليه يتحدث عن الحجاب والسفور مثلا .

«صاحب ملهيب جديد ورأى شديد ، دعا القوم إلى رفع الحجاب ، وطالبهم بالبحث في الأسباب ، فالتفوا معه بقاب احباء ، وتقربوا دونه بالهداء . أبى فلان ، إذ مصت على كتابك خمسون حجة ، وظهر لذى العيين إدلائك بالحجة ، تكفل مستقبل الزمان بإقامة الدليل والبرهان ، فطلع الذى سحر لحرمة الرقيق والخضيان ، من أنقذهم من يد اللئى والموان ، يسخر لتلك المسجون الشرقية والأسيرة المصرية ، من بصدع قيد أسرها ، ويسجل عن إصلاح أمرها ، [ص ٦ - ٧] .

أو تقرأ ما يرد على لسانه عند الإشارة إلى فكرة الحرية :

«قال : عن الحرية سألت ، وحل الطير صفطت ، أتعلم يا ولدى أنها معنى الوجود وملاك الحياة ، فمن قفنها سجن النورس ، وحبال العقول ، وقيد الأفكار ، وما امتنعت أمة منحة من أقتل لها من فقد الحرية ، وحمود الشعور ، وإذ أراكم على ما أنتم فيه من الضعف والتقاطع قد أمتعكم الله بحرية الحياة ، فأصميم تتقبلون في معمة لم تعرفوا لله حق الشكر عليها» [ص ٢٦]

وهكذا نرى أن «ليالى سطيج» ليست مقامة خالصة ولا قصة خالصة ، ولكنها تجمع بين بعض سمات المقامة وبعض سمات القصة بالإضافة إلى ما ذهب إليه بعض النقاد من خصائص المقال وإذا قارنا بينها وبين المقامات المبكرة وجدناها تفتقر إلى الحدث الثير



كل ذلك في محاولة تعتمد بدرجة لا بأس بها على التصوير وليس على الخبر أو التقرير .

ومع ذلك « ليلى مطيح » عمل جدير بالحفاوة والتقدير ، فقد عبر فيه حافظ إبراهيم عن حب فياض لمصر وورقة شديدة في رؤيتها حرة نخالية من كثير من الشرور والردائل التي عانت منها في عصره ، وقد تلمح منها في أوقات أخرى صحيح أن الأدب وطبيعته الأساسية هي تصوير الحياة وليس الدعوة للإصلاح، ولكن ما من شك في أن الأديب الصادق الذي يحس بواقعه ويعبر عن حاجاته ، مستخدماً أية أدوات فنية في مقدوره استحداثها ، أديب يستحق التقدير ، وعلى الناقد أن يجد الوسائل الصالحة لتحليل عمله وتقييمه بالشكل الذي هو عليه .

وروح المكافحة والمرح التي تتغلغل بعض الأجزاء كما وجدناها تستخدم براً يحنو من الكثير من الزخرف النعوى اللبازي ، وإن ظل مقبلاً بالكثير من السجع والصور البلاغية ، بل التكرار والاستطراد . وإذا توردت القصة أو الرواية وأينا اختارها إلى وحدة الموضوع والحديث وبراء الشخصيات وحيويتها والحوار الكاشف عن كل من الحدث ومعناه ، والشخصية وتعدد جوانبها ، وإذا وضعناها جبا إلى جنب مع « حديث عيسى بن هشام » - التي تجمع بالفعل وشكل أكثر إغراء هذا النوع من القصص العربي بين بعض سمات كل من القامة ونصبة - رأينا أن « حديث عيسى بن هشام » تتميز عنها بالوحدة التي نرصدها شخصية الباشا الذي ينظر إلى الحاضر من وجهة نظر الماضي ، وبالأهتمام بالشخصيات وبالمشاهد أو المواقف الإنسانية التي تمثل الكثير من نواحي الحياة الاجتماعية في مصر في زمن بالذات .

## هوامش

(١) انظر مثلاً

Abdel-Aziz Abdel Meguid. The Modern Arabic Short Story, Dar al-Ma'arif

حيث يذكر المؤلف « ليلى مطيح » و« حديث عيسى بن هشام » كأمثلة للقصص المكتوب بالذات في بداية هذا القرن

وشوق صيغ « القامة » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٧٨  
محمد رشدي حسن - أثر القامة في نشأة القصة المصرية الحديثة ، المجلة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٤٩ ، ١٦٠ ، ١٦١

(٢) انظر مثلاً عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧٧ وما بعدها

ويشئ من ذلك شكري حياض في كتابه القصة القصيرة في مصر : دراسة في التحليل عن أدبي ، القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ - ١٩٦٨ ، حيث

يخصص شكري حياض فصلاً لتطور القامة ، يتناول فيه كلاماً من المؤلفين وحافظ إبراهيم

يقول من التفصيل

(٣) شوق صيغ ، « القامة » ، السابق ذكره ، ص ٨ .

(٤) نفس المرجع السابق ، ص ٩

(٥) شوق صيغ ، شوق - شاعر العصر الحديث دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ ص ٢٩٤

(٦) انظر أصل القصة التي نرجسها هنا في القصة « القصة القصيرة العربية الحديثة »

الذكر سابقاً ، ص ٤٠ The Modern Arabic Short Story

(٧) حافظ إبراهيم ليلى مطيح « مع دراسة تاريخية تحليلية » بقلم عبد الرحمن صديق ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤ ص ٣ لها عدد يذكر رقم الصفحة بعد الفقرة القليلة مباشرة

(٨) « ليلى مطيح » ، السابق ذكره ، ص ١٤٨



# دار الفكر العربي

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

أصدرت حديثاً

- سلسلة فارس قرح (٣ - ٦ سنوات)

حكايات قصيرة متنوعة في حجم صغير (٩ × ٩ سم) أسلوب مشوق ولوحات ملونة تحرك مخيلة الطفل وتدعوه إلى اكتشاف جوانب الحياة. ٢٨ صفحة ملونة بالكامل.

مصدر حديثاً :

• لبياء ، والثل والدراجة

(قصة محمود فهمي ، حرائر بلر حادة)

• بالون رجمة (دلال حاتم ، يوسف عبد لكي)

يصدر قريباً

• على بالغ النكاح

• الصياد والسحكة

• مالك الحزين يشتري حذاء

• بر زويلة

• السحابتان الكبيرتان

- سلسلة المستقبل للأطفال (٦ - ٩ سنوات)

مكتبة كاملة من القصص المتنوعة المشرقة ، بلوحات فنية ملونة .

١٢ صفحة ، ٤ ألوان ، ١٥ × ١٥ سم . صدر منها ٣٤ حكاية

يصدر قريباً

• القطعة الصغيرة

• أمينات ليال

• الأرنب الشارد

• في المدرسة

• حسن والفول

• حكاية قطه

- سلسلة الألفي الجديد (٧ - ١٢ سنة)

مجموعة من أجمل القصص الخيالية المثيرة يتعلق الأطفال بأبطالها وشيخون من عوالمهم خلاق حديثة من الحياة إلى جملة الخلفاء التي تعلموا من قبل (١٧ × ١٢ سم) رسوم ملونة .

يصدر حديثاً :

• نسيم الخياح : (للشاعر بول ابووار ، ترجمة فؤاد حداد ، رسوم

سعد عبد الوهاب)

• أورا القمر (حناك بريعر ، فؤاد حداد ، سهجت عثمان)

• نبوة النخالة - (فؤاد حداد ، إيهاب شاكر)

يصدر قريباً :

• أوراق الخريف

• أبناء الشمس

• بالبل ياعين

• كوكبا الصغير

- أوتوماتيك (٥ - ١٠ سنوات)

كتاب الأشكال قلب والعلم والخيال المثلث والدائرة والمستطيل والخط المنحني لتحويل شيء من أشكال الحصب إلى أشكال وكائنات حية تتحرك بإعداد ورسوم : علي رزق الله .

قيد الطبع :

• ألعاب الأطفال وألعابها في مصر :

(إعداد د . محمد حوران ، صبور محمد صبرى)

• حكايات شعبية من مصر .

(تحرير عبد الفتاح الحبل ، رسوم إيهاب شاكر)

• «الحائز بجونه لقه»

(رواية تاريخية ، تأليف صلاح عيسى)

الآتي

(قصص قصيرة للفتية بقلم د . محمد المرحبي ، رسوم حامد بند)

• ملصقات تعليمية ملونة للأطفال :

١ - أفعالية فلسطين . ٢ - الألعاب الرياضية

٣ - الألعاب الأولمبية . ٤ - كأس العالم

## الوحدة النصية في "ليالي سطيح" فدوى ماطي - دوجلاس

إن حافظ إبراهيم، كما هو واضح من لقبه «شاعر النيل»، مشهور في الغالب بشعره ولكن  
ألف في الترميزاً مهماً جداً وهو «ليالي سطيح»<sup>(١)</sup> ومستم في هذه الدراسة هذا النص  
وبقائه ليس فقط كثرة تاريخي واجتماعي لكن كثرة أدبي أيضاً. وسوف نثبت  
القيمة الأدبية بتحليل يوضح لنا وحدة النص من جهة التريب ومن جهة المعاني إن هذه  
التجربة الأدبية سوف تقودنا إلى رأي جديد يصحح الآراء النقدية الموجودة حالياً بالنسبة  
لهذا النص وهي الآراء التي ترى - في «ليالي سطيح» - عملاً أدبياً، يظهر كقطع منفردة  
بدون وحدة نصية<sup>(٢)</sup>

كالأمس، وليحاطب صديق الراوي سطيحاً عن الأمر الذي كان  
بضيقه

ويتكرر اللقاء نفسه - في حقيقة الأمر - في الليالي الأخرى. مما  
عدا الليلة السابعة. أي يذهب الراوي إلى المكان ويلتقي برجل لديه  
مشكلة، ويذهب إلى مكان الصوت، ويتكلم هذا الصوت عن  
تلك المشكلة. ومن الخبير بالذكر أن نلاحظ أن حواراً يجري بين  
الصوت وشخص آخر (أي الراوي وصاحب له) في بعض  
الآثار. ويقتصر مثل هذا الحوار في يد آخر على الراوي  
ومرافقه يستمعان إلى كلام بدور بين شخصين موجودين - إما في  
الشارع أو في محل آخر - ومتناول بالتفصيل هذه الحالات في بعد

وصح حافظ إبراهيم هذا الكتاب سنة ١٩٠٩. أي بعد رجوعه  
من السودان وبعد وفاة الشيخ محمد عبده بعام واحد. <sup>(٣)</sup> وتقص  
عينا «ليالي سطيح» من خلال سبع ليالٍ، وبحكيها راوٍ مصري يخرج  
أثناء هذه الليالي، ولرقة صاحب له. للاستماع إلى سطيح  
وهو ما نحصل فعلاً في الليالي الست الأولى. من الليلة الأولى  
يسمع راوٍ صوت سطيح برحمن، فيذهب في اتجاه هذا الصوت  
الذي ياديه بأقرب تصفه وصفاً دقيقاً. ثم يدعو إلى الرجوع في  
الليلة الثانية مع صاحب له قائلا: «فقل لصاحبك الذي يبيك  
هم من سطيح»<sup>(٤)</sup> ويذهب الراوي من هذا الحديث ويقول في  
نفسه إنه يعلم أن سطيحاً قد مات. «فهل صدق القائلون بالرجعة أم  
جعل الله لكل ومن سطيحاً»<sup>(٥)</sup>

في ليلة سابعة - من جهة الراوي إلى حسن المكان. ويلتقي ورجلا  
يعرفه وهو من حداث في حل مشكلة له. وعندما مرت سبع  
على من شعر «تكم ذمت أرجاء» دعاه الراوي إلى رؤية سطيح  
ودهب لائق بر مكان صديق خطاة نصرت سادى

أما في الليلة السابعة فمخرج الراوي كعادته يلتقي بالصوت،  
لكنه بدلاً من ذلك يرى في المكان علامة مرافقاً يعلن له أنه ولد  
سطيح. وعندما يسأله الراوي عن لقائه مع سطيح يجيب الولد  
قائلاً: «إنه يتألف للقاء الخالق» وقد انقطع عن كلام الخلق<sup>(٦)</sup>

إذن ليس أمام الراوى إلا أن يعمل شيئا آخر وهو الذهاب مع هذا الولد المعجب الذى يريد أولاً أن يروى المراقص والملاحى الموجودة فى لأزبكية

وفى أثناء طريقه إلى هذه اصلاط يلتقيان برجل مسكين ، سبيء الحال ، يبدو من حكايته أنه صحبة السياسة الإنجليزية ، يدور الحديث بين الثلاثة ، وبعد الانتهاء من الحديث يذهب الراوى مع ولد سطوح إلى مرقص الأزبكية وبعد ذلك يحولان إلى البلد حيث يتعرفان الولد على الأعياء والبعلاء ، وعلى الأسواق والعادات المصرية . وفى الصفحات الأخيرة من الكتاب يقدم لنا حافظ إبراهيم شخصية أخرى هى فتى كان تلميذاً لمحمد عبده . فيجرب الحديث مع محمد عبده وأفكاره فى التعليم . وأخيراً يصبح ولد سطوح الخاصير من أحسن طريق تنمى مصر بالسبب إلى التعليم والملاحى والأجانب .

إذن ، نحن أمام نص ذى تعقد أدنى . وأول سؤال يجب أن نطرحه هو عن النوع الأدبى . وكما هو واضح من عنوان الكتاب ، «بلى سطوح» ، فإن لدينا رابطة ما ، تصل بين هذا العنوان وكتاب «ألف ليلة وليلة» . وقد أشار إلى هذا عبد الرحمن صدق فى دراسته للنص ، عندما قال إن حافظاً إبراهيم كان فى صباه شديد النوع بقراءة «ألف ليلة وليلة» ، وأن حافظاً لم يكمل هذه الليالى بنمت «ليالى سطوح» التى بين تلميذنا اليوم ألف ليلة وليلة ولكن للأسف لم يحصل الناقد هذا الرأى إلى أى مدى أبعد من ذلك ، وليس لديها حتى الآن دراسة مقارنة بين «ليالى» حافظ وكتاب «ألف ليلة وليلة» . أما شكرى حياذ فى ملاحظاته المهمة عن «ليالى سطوح» فى «القصة القصيرة فى مصر» فإنه يبحث أيضاً مسألة الرابطة الأدبية بين «ألف ليلة وليلة» و«ليالى» شاعر النيل ويقول : «على أن الوحدة فى ألف ليلة وليلة - كما هو معروف - ليست وحدة لليلة بل وحدة القصة التى تتورع على نبال كثيرة ، وتسلم فى الليلة الواحدة إلى قصة جديدة . فما عند حافظ فالحيل القصصى محدود ، والليلة الواحدة تتألف من موضوعين أو أكثر لا اتصال بينها ولا جامع يجمع بين الموضوعين المختلفين فى الليلة الواحدة ولا بين الليالى المتتابعة إلا أنها جميعاً صور للحياة والأحداث كما عاها حافظ وأحسها»<sup>(٨)</sup> . ولما تكلم الآن عن الموضوع للمهم الذى أشار إليه شكرى جيد ، أتى الجامع بين الليالى السبع ، لكننا سرعاً إليه أثناء التحليل .

أما دراسة للمقارنة بين النصين اللذين أشار إليهما كلا الناقلين . فيمكننا أن نذكر أن هذه المقارنة يجب أن نهم ليس فقط بموضوعات والاتصال بينها ، ولكن بمسائل أدبية أيضاً وإذا شرعنا فى ملاحظة دور الراوى فى كل من العملين الأدبيين - أى «ليالى سطوح» و«ليالى ألف ليلة وليلة» - ظهر لنا أن دور هذا الشخص يختلف اختلافاً كبيراً بين النصين . ففى أقدمها نجد راوية ، قد تمت دوراً مهماً فى إطار القصة ، ولكنها لا تملك سوى دور الراوية فى القصص الأخرى ، هى تروى الحكايات ولا تشترك فيها ، أى لو

دورها هو صلاً دور حاك . أما دور الراوى فى «ليالى سطوح» فهو أكثر تعقيداً . إن الراوى عند حافظ يؤدي دور الراوى الذى يحكى القصة للقارىء ولكن له - فى الوقت نفسه - دوراً شيطاً ، بوصفه شخصية تشترك فى تطور الأحداث . وهذا الراوى وشخصيته - فى الليالى - هما الشخصان الوحيدان الموجودان فيها .

وبدا أردنا أن نقارن بين «ليالى سطوح» ونوع عربى آخر ، وجدنا أن دور الراوى بكيفية الشيطنة بمائل دور الراوى فى «المقامات» وهذه المقارنة ليست مقارنة جديدة فقد طرقها معظم الذين درسوا أصول القصة القصيرة ، حيث توجد هذه المقارنة فى الغالب ، بوصفها دليلاً على تأثير حافظ إبراهيم بالمقامات<sup>(٩)</sup> .

من الممكن أن نثبت جدولاً للنشآت الأدبية : مثل استعمال السجع ودور الراوى كحاك وكمتشارك فى الأحداث ، كما أنه من الممكن أن نشير إلى الاختلاف بين النصين : مثل وجود القضايا الاجتماعية والسياسية عند حافظ إبراهيم ، أو استبدال ابن سطوح بأبيه فى الليلة السابعة ، وهو استبدال لا يوجد فى المقامات التقليدية<sup>(١٠)</sup> .

وما لاشك فيه أن حافظاً إبراهيم وجد إلهاماً حقيقياً فى النصوص الأدبية القديمة . وكانت له معرفة بالأدب العربى شعره ونثره<sup>(١١)</sup> . ولكن فيما يتصل بالسؤال الذى طرحناه عن النوع الأدبى ، لم لاربب فيه أن هناك نصاً يشابه «ليالى سطوح» ، وهو «حديث عيسى بن هشام» لصديق حافظ ، محمد المويلحى<sup>(١٢)</sup> . والنشأة الأدبية - فى هذه الحالة - يتجاوز النقاط الأخرى التى تطرق إليها . وهو مذكور عند كل ناقد - تقريباً - بحث المويلحى<sup>(١٣)</sup> . وهذا التشابه ليس عرصياً .

فأولاً : صدر نص حافظ كما قلنا سنة ١٩٠٦ أى بعد ظهور «حديث المويلحى كسلسلة فى «مصباح الشرق» أما الأمر الثانى ، وهو الأهم ، فقد أخذ حافظ قصعة من كتاب زميله المويلحى (أوبالأخرى من سلسلته) ووصفها فى «الليالى» مشيراً إلى أصلها الأدبى<sup>(١٤)</sup> . وعلى هذا النمط يستعمل حافظ المقطعات من المويلحى بعس الطريقة التى سلكها مع المقطعات الأخرى للأخوة من حصوص أدبية مختلفة . وسنطربقة إلى هذا الأمر فيما بعد . وبما عرض حافظ - ثالثاً - فى الليالى قصايا اجتماعية نمائل نصيب «حديث عيسى بن هشام» ولقد أوضح أكثر من ناقد هذه القصص<sup>(١٥)</sup> . وفيما يتصل بالمشكلات الأدبية فقد لاحظ روجير آلان (Roger Allen) وأشار شكرى حياذ إلى نوعية الشخص الثانى فى كل من النصين أى سطوح والباشا وقال : «إذا كان المويلحى قد بحث من القبر قائداً من قواد الحيل للماضى ... فإن حافظ قد استل من كاهن من كهان الحاهلية»<sup>(١٦)</sup> .

ولكن علينا أن نلصق الانتباه إلى نص ثالث مشابه ، لم يمحصه النقاد . وهو شيطان يتأجور «لأحمد شوقى» . إذ يستدعى شوقى - فى هذا النص - شخصية من الماضى . ولكنه يجتر ما صيا أبعد من

قرأ - في هذه الليلة - دعوة الكاهن بنفس الكلمات التي معناها من مطيح في الليلة الأولى<sup>(٢٢)</sup> وعندما تأتي إلى الليلة السابعة نجد الراوى الذى يلتقى بابن مطيح ويسأله عن مواعده مع الصوت هو ذلك ليذكره الغلام بكلام مطيح في الليلة الأولى عن كيفية مكانه ، ويكرر نفس الجملة الموجودة في هذه الليلة عند مطيح<sup>(٢٣)</sup> .

ونستطيع أن نستمر في إيجاد نماذج من التكرار مع أمثلة تشبه النوع السابق ، لكن على مستوى الحدث بدلاً من مستوى الكلام . من نهاية الليلة الأولى ، كما في الليلة الثانية ، نجد الراوى في داره وهو غير قادر على النوم ، يقرأ أحياناً من «تروميات» إلى «الملاء»<sup>(٢٤)</sup> . ونتيجة هذا الحدث في كلتا اللبتين هي تعود القارىء على هذا النشاط وهو قراءة الشعر . وهذا يسمح للمؤلف بالتصريح إلى هذا النشاط مما يجد . فمثلاً في نهاية الليلة الثالثة يرجع الراوى إلى بيته كالعادة أيضاً يكون غير قادر على النوم . لكنه هذه المرة لا يكرر كلامه عما فعله سابقاً بل يلجأ إليه ويقول : «قصبت الليلة على بحر ما قصيت به ألفتها السابقة»<sup>(٢٥)</sup> . وهنا يوجب على القارىء أن يفهم هذه الجملة قياساً على ما سبقها في النص ، أى أن الراوى قد أنسى الليلة في مطالعة «تروميات» المعرى . إن هذا المثال يشير إلى وحدة النص على مستوى ما ، ويثبت أيضاً أننا لا نستطيع أن نفهم «لبلى مطيح» بوصفه قطعاً أدبية منفردة ، لأنه بدون أى معرفة باللبتين الأولى والثانية يظل معنى هذه الجملة التي وردت في نص الليلة الثالثة غامضاً .

وفي الحقيقة أن هذه الوسيلة الأدبية التي تخلق نوعاً ما من الوحدة لا تعمل كوسيلة ربط بين ليلة تالية لها فحسب ، بل يضاف إلى ذلك ما تؤده كمنوع من القصص يعطى القارىء إلاماً بالموضوع بالمرح من اختلاف المحررات في «اللبلى» . ولتخلق أنواع هذه الوسائل الأدبية تأثيراً أصحف من تأثير المقامات بحرفم التشابه التي تظل قائمة . وبعد القارىء - رغم تغيير المنظر - إلاماً بالقطعة أو الحكمة .

ويضاف إلى هذه الرسائل البسيطة للوحدة رسائل أخرى ترتبط بالتحقيقات الأدبية للنص . إن تعدد النص موجود بسبب تعدد أسلوب التناول ( Discourse ) ولدينا في «لبلى مطيح» أنواعاً مختلفة لهذا الأسلوب . وبالمرح من أن النص برته هو حديث المتكلم مغزلاً إلبنا من خلال شخصية راو ، فإننا نستطيع أن نميز أصنافاً عدة للأسلوب :

أولاً : كلام الراوى نفسه الذى يحىء إلبنا مباشرة .

ثانياً : كلام مطيح والحوار معه .

ثالثاً : الحوار بين الراوى ورفاقه المختلفين .

رابعاً : الحوار الذى يسترق الراوى إلبه السح ، ومسببه الحوار المسروق .

خامساً : اللقطات الأدبية التي نأخذها حافظ إبراهيم من مراجع أدبية أو شخصية مختلفة ووصفها على لسان الشخصيات في «اللبلى» .

وبما لا شك فيه أن يعاد القارىء عن الحديث ، ومن ثم أثر

المناسى الذى يستدعيه المؤيدعى وحافظ ، فيعود إلى المناسى المرفوض ، حيث يعثر على الشاعر يتألم . وقد طبع كتاب شوق سنة ١٩٠١ ، أى قبل «لبلى مطيح» ، و«حديث عيسى بن هشام» على أسواء<sup>(٢٦)</sup> . ولكن حافظ لم يستمر من نص شوق أو يشير إليه كما فعل مع المؤيدعى .

ويمكننا الاسترسال في الحديث عن هذه التشابهات ، كما نستطيع أن نفعل نفس الشيء فيما يتصل بالاختلاف بين النصين . لكن ذلك كله أسلوب متكرر في النقد . ونستطيع - بشكل عام - أن نلخص التفسيرات النقدية السابقة لللبلى مطيح بأنها نوعان ، تفسيرات تركز على ترتيب النص أو تركز على محتوياته . ولكننا في هذا التحليل سننظر بدقة في الحائزين معاً ، وفي العلاقة بينهما . وذلك لكي نؤكد الصعوبات الباقية الخاصة بـ «لبلى مطيح» من حيث هي نص متكامل ، صياغة ومحتوى ، ومعنى التكامل الذى يحمل للنص وحدة أدبية ومعنوية في الوقت نفسه .

وبداً التحليل باللبلى الست الأولى ، أى باللبلى التي يستمع فيها الراوى إلى صوت مطيح . ولقد كان مطيح ، كما هو معروف ، كاهناً في الجاهلية ، جاء إلبنا من خلال سيرة ابن هشام وكتب للزورجيين صم يس فقط ككاهن حادى ، لكن ككاهن تبا نبوة محمد لا دعاء ربيعة بن نصر إلى تفسير رؤيا «هاتمة» ، ولكن يطمأن ربيعة إلى تأويل فإنه أراد شخصاً يعرف التأويل قبل أن يخبره هو بالرؤية . ففى ، بسطح ، ولعب دوره لهم الذى نعرفه الآن<sup>(٢٧)</sup> . ولقد كان بسطح طاقة غريبة في استجلاء حوادث المستقبل . وهذا أمر كان ذا أهمية في زمن الجاهلية . يضاف إلى ذلك أن الخبر الذى جاء به بسطح في هذه الحكاية هو بادرة أمل .

هذا هو إذاً وجود بسطح التاريخي . أما فيما يتصل بالسبب الذى دعا حافظ إلى اختياره شخصية في «اللبلى» مستغرق إليه فيما بعد

نقد نكلمنا سابقاً عن الوحدة النصية في «لبلى مطيح» وسنبعث فيها على مستوى الترتيب ، أى مستوى توزيع العناصر ، وعلى مستوى المعانى معاً ، لأن وحدة الترتيب تعبر عن وحدة المعانى والعكس صحيح .

والعناصر التي تدور على وحدة الترتيب - في أبسط مستوى - هي عملاً الأمثلة التي تعود القارىء من ليلة إلى أخرى . ففى الليلة الأولى نجد الراوى يقول نفسه إنه سيرجع غداً إلى مطيح وسيتطلب إليه أن يره<sup>(٢٨)</sup> . وفى الليلة الثانية عندما ينتهى الصوت من كلامه يقول للراوى : «ملا تقطع حذك الزبارة» ، وأذكر ما يبنا من الإشارة<sup>(٢٩)</sup> . وقد وكل من هذين المثالين القارىء من ليلة إلى أخرى ، وإن كان أوطأ من جهة بسطح ، وثانيهما من جهة الراوى .

وهناك وسيلة أدبية أخرى لها ارتباط بهذه الوسيلة البسيطة ، وتتمثل في تكرار جمل أو مكر موجودة في ليلة ما ، في ليلة أخرى . فمثلاً في الليلة الثانية التي يرحج فيها الراوى إلى الموعد مكرراً في قول مطيح عن الرقيق الذى سيحيىء معه لكي يستمع إلى الصوت ،

العلاقات النصية الأخرى إن العلاقة ، هنا ، علاقة نص يفهم بالقياس إلى نص يسبقه أو يتبعه مباشرة ، فهي علاقة مجاورة تركيبية ( paradigmatic ) ، أي علاقة تبين لنا الارتباط بين جزء في نص يوجد إلى جانب جزء آخر .

وهذه العلاقة التركيبية الموجودة في النوع الخامس تختلف عن نوع للعلاقة التي تصادفنا في النوع الثاني من الحديث ، والتي أوردناها سابقا ، أي كلام الكاهن سطحي الموجود في الليالي الست الأولى . وكما أشرنا من قبل فإن سطحي يحاسب رفيق الراوي - بعد الليلة الأولى - عن موضوع بصافته . وفي الليلة الثانية يتكلم عن «مراة» ، وفي الثالثة عن المهاجرين السوريين في مصر ومشكلة التعليم واللغة ، وفي الرابعة عن «الرومين» ، وفي الخامسة عن الصحافة ، وأخيرا عن أحمد شوقي في الليلة السادسة ، ومن خلاله عن الأفعالي ومشكلات اللغة العربية .

وكما هو واضح فهذه المواضيع التي يطلق عليها سطحي أحكامه هي مواضيع اجتماعية أو سياسية ، باستثناء أحمد شوقي في الليلة السادسة . إن هذه النزعة - في رأيي - ليست طارئة بل مقصودة ونستطيع أن نثبت ذلك عندما ننظر بدقة في حوار الليلة الرابعة ؛<sup>(٢٧)</sup> فالمناسبة التي نبحث سطحا على الكلام هي مجيء رجل بجاني آلام الحزن على مقتل أخيه بيد رومي . ومع أن الحوار الدائر بين الراوي وهذا الرجل يدل على حالة عاطفية شخصية فإن سطحا بعد أن يتأديه بوجه كلامه إلى الاتجاه السياسي ، وليس إلى حزن الرجل الشخصي ، قبل أي شيء . ومن ذلك أن الطريقة المتبعة في هذه الموضوعات تعتمد على تحويل الظروف التي تبدو شخصية إلى ظروف اجتماعية وسياسية ، وذلك ليسيئرف نفس المنظر السياسي على الليالي كلها .

ونلاحظ كذلك أن كلام سطحي يقع دائما في نفس المكان الروائي ( narrative ) من الليالي . إن لدينا حداذا ما يحض الراوي على زيارة الكاهن إما مغفده في الليلة الأولى ، أو مع رفيق في الليالي الأخرى ، ليقيم حوارا معه . أي أن ترتيب الليالي الست يتكرر على نفس النمط . والعلاقة الترتيبية بين كلام الكاهن في كل الليالي هي علاقة استبدال ( syntagmatic ) بمعنى أن العلاقة توجد كعلاقة بين نص ونصوص أخرى ، تلعب نفس الدور في سلاسل أو كتابات نصية مختلفة . أي أن العلاقة في هذه الحالة تشتمل على وجود الكلام في لينة ما في نفس المكان ، رواية وترتيا ، كوجوده في الليالي الأخرى ؛ ولذلك فإن الحديث يلعب نفس الدور النسبة إلى وحدة الترتيب في الليالي كلها .

يضاف إلى ذلك ما نراه في كلام سطحي من علاقة معوية نموذجية . لقد أعطاه حافظ إبراهيم نفس الوظيفة في لياليه الست وهو النقد الاجتماعي والسياسي . لكن النقد ليس قدما سطحا بل هو قد يشير من خلاله حافظ إلى أن علاج المشكلات يكون من خلال علاج النضج .

الحديث عليه ، يعتمد على نوع هذا الحديث . فثلا عندما يتحدث الراوي إلينا مباشرة في النوع الأول يختلف مغزى كلامه عن رواية الحوار المسروق ، فالإبعاد في الحالة الثانية بين المقاريء والنص يمثل ضعف الإبعاد الموجود في الحالة الأولى . لهذا السبب لا نستطيع أن نأخذ قولاً ما في «الليالي» ، وأن نعلن أنه فكرة حافظ عن الموضوع ؛ ذلك لأنه عندما يختلف رأي الراوي - مثلا - عن رأي سطحي لا نستطيع أن نتأكد من أي الرأيين يعجب حافظ ، أو ما إذا كان حافظ يحار صلا لرأي ما ، ولذلك فإن استعمال وسائل النص في إبعاد الأقوال إنما هو استعمال يعيد حافظ نفسه كمؤلف عن محرمات هذه الأقوال . والنتيجة هي أن بناء ( Structure ) «ليالي سطحي» يؤسس على استرجاع أنواع الكلام المنقول ، أو discours rapporté إذا أردنا أن تشمل مصطلحات كليطو ( Kiliou )<sup>(٢٨)</sup> وكتاب حافظ إبراهيم - مع هذه النتيجة - يشبه كتب النثر القديمة تلك التي كانت تناسس - بالمثل - على أنواع مختلفة للكلام المنقول . وتلعب أصناف الحديث التي ميزناها أدوارا مختلفة ومهمة في ترتيب النص . ولنبداً بالنوع الخامس ، أي بالقطع للأخوة من نصوص أخرى . هذا الصنف يتباين مع الأصناف الأخرى التي أوردناها فها سبق ، لأن هذه المسطحة قد أدخلت في كل واحد من أصناف الحديث الأخرى . وهذه القطع تحتوي الشعر والنوادر والنثر والمقالات الصحفية ولكن على الرغم من تفاوت أصلها الأدبي فهي تلعب نفس الدور في النص كله .

ثلا في الليلة الخامسة يحكي الراوي مع مرافقه «الصحفي» وعندما يصلان إلى حديقة الحيوان يورد الراوي نصا من «حديث عيسى بن هشام» للمرويني يصف قصر إسماعيل<sup>(٢٩)</sup> . لكن بما العلاقة بين هذا النص المتدخل ( embedded ) والنص الذي يحيط به ، أي كلام الراوي ؟ يبدو أن النص المتدخل من المرويني يعطينا الوصف الذي أراد أن يقدمه الراوي في هذا الوقت المحدد . ولكن ليس هذه القطعة معي في نص حافظ إبراهيم بكامله إذا لم تفهم بالنسبة إلى النص الذي يسبقها ويجمعها ، أي الكلام الذي يحيطها ، والذي أدخلت فيه وعندما يخاطب سطحي الصحفي - في هذه الليلة - فإنه يشير إلى بيت شعر من آيات الكهيت ، يمثل به لكلامه<sup>(٣٠)</sup> مجد في التثليل بمس العلاقة بين النص المتدخل ، والنص الذي يحيط به .

وهكذا نستطيع أن نأخذ كل القطع الأدبية الموجودة في «الليالي» وأن نتبع نفس التحليل معها ، أي أن نسأل من دورها في الكتاب . ويبدو لنا أن لها نفس الدور كالنثر الذي أشرنا إليه في المنايب السابقين . ولا شك في أن حافظ قد أورد هذه القطع بدقة ، وليس على نحو عرضي ، وأن لكل منها تأثيرا مهما في النص الذي أدخلت فيه .

وإذا استعملنا للمصطلحات البنيوية يمكننا أن نحدد العلاقة بين هذه القطع والنص الذي شملها ، ومن ثم نميز بين هذه العلاقة وبين



هما متساويان - بالفعل - في سلسلة النبلى الست إلى هـ نفس التشكيل .

أما المثال الثالث للكلام المسروق فهو موجود في البية الخامسة . في هذه الحالة يأخذ الراوى مع رفيقه طريق الرجوع بعد التكلم مع سطيح . وهذه المرة يفتقران أيضا ، ولكن بدلا من أن يذهب كل منهما إلى بيته يدخل الراوى أحد الأندية . وعند مجيء ثلاثة شب قرر أن يبق ويستمع إلى كلامهم . وعلى الرغم من أنهم ثلاثة بدور الحوار بين اثنين منهم فقط . وبعد أن يشرحوا أحدهم يبدأ أحدهم بالكلام عن أثر الخمر كشيء يجعل الإنسان يروح بأسراره . ولما سأنه الثاني عن أسراره أفشى . لأول عيطته من أنى صاحبه ، بالرغم من أن نبيه المدير أطل نصبا ومرتا من الأب الآخر الذى يعمل مستشارا في محكمة الاستئناف . والسبب الذى طرحه الشاب هذا الإحساس هو عدم الأمن في حياة أبيه ، لأنه كالمديرين الآخرين يعيش في خوف دائم من المستشار (٣٥) .

ما أهمية هذا الكلام للمسروق ووظيفته في النص ؟

أولا : بدور هذا الحديث بين شخصين كالحديثين المسروقين الأولين .

ثانيا : أن الحديث يتناول موضوع السعادة ، أى نفس الموضوع الذى أوردناه سابقا .

ثالثا : وبناء على ذلك فهو كالحديثين الآخرين حديث شخصى وليس حديثا لاجتماعيا أو سياسيا .

رابعا : نستطيع أن نحدد موقع هذا المثال النصي بنفس الموقع الذى حددناه للمثالين الآخرين ، أى بعد كلام سطيح ، من ناحية تسلسل الحوادث .

ولكن يضاف إلى ذلك أن هذا الحديث يشتمل على أمور تعود بنا إلى الحديثين الأولين ؛ فهناك لاحظنا أن تحرى موضوع السعادة قد قام به حائط إبراهيم من خلال اختيار شخصى ، سواء كان الاختيار اختيارا معاصرا بين الشابين أو تقليديا بين الشيفخين . وفي هذه الحالة لدينا موضوع شبيه بهذا الموضوع ، أى السعادة ، لكن المؤلف قدمه من خلال شابين يشتمل بالها بأمر لأبوين وليس باختيارهما الشخصى .

ولو أنقلنا هذه الأمثلة الثلاثة معا ، وسألنا عن علاقتهما النصية ، استطعنا أن نثبت بأنها ليست تشكيبية ، إذ ليس من الضروري أن نرى هذا الكلام للمسروق بالسبب إلى الكلام الذى يسبقه في النص ، أى كلام سطيح ، بل كل من هذه الأمثلة يعكس الآخر . إذن العلاقة هي علاقة نموذجية ، وهي ليست معوية محسب ، بل فرتيبية أيضا . ذلك لأن كلا منها يقع في نفس المكان النصي ، أى بعد كلام سطيح ، كما أن كلاهما يشتمل على موضوع السعادة الشخصية .

لقد أشرنا سابقا عند تقسيم أنواع الحديث ، إلى النوع الثالث ، أى كلام الراوى مع رفيقه . وهذا الكلام يشتمل على نوعين

والنوع الثانى من الحديث الذى نود أن نفحصه هو ما سمي به «الكلام المسروق» . هذا النوع كما هو واضح من الاسم يحتوى الكلام الذى يترقى للراوى السمع إليه . ويتكرر ذلك ثلاث مرات في «الليالى» ؛ في الليلة الثانية بعد أن ينتهى اللقاء مع سطيح يجد الرقيق والراوى في طريقهما إلى منزلهما . وأثناء ذلك يلتصقان بشابين ويستمعان إلى الحوار الدائر بينهما . يجرى هذا الحوار حول أقصى آمانيهما الأول يريد الحياة السهلة بدون عمل مرهق ، ولكن للثانى هذا أمل أهم ما فيه هو التمتع (٣٦) .

ومثال الثانى للكلام المسروق موجود في الليلة الرابعة . وأيضا ، بعد انتهاء الحديث مع سطيح ينصرف الرقيق والراوى من المكان ، وبعد قليل يفتقران ويسير كل واحد منهما في اتجاهه . وعند ذلك يلاحظ الراوى شخصين فيقرر أن يستمع إلى حديثهما . وفي هذه الحالة يدور كلامهما عن السعادة وكل منهما يبرهن أنواعها . إما أن تكون في «شياخة السجادة» أو «الوصاية على البنيم» (٣٧) .

أول شيء نلاحظه في هاتين الحالتين أن الحوار في كل منهما يدور بين شخصين . ثانيا ، أن الحديثين يقعان في نفس المكان أى يدوران بعد كلام سطيح . ولكن أهم من ذلك نستطيع أن نسأل عن الدور الروائى لهذين المثالين . أعتقد أن كلا منهما يعكس الآخر . ففى كل منهما تصادف كلاما عن مسائل شخصية تدور حول مشكلة السعادة وبناء على ذلك ، نستطيع أن نقول إن طبيعة هذا الكلام ليست سياسية أو اجتماعية ، أى تختلف عن طبيعة كلام الكاهن ويستوى الحديثان من حيث صلتها باختيار المستقبل للمنى . بصاف إلى ذلك أن الاختيارات في هذه المرحلات الشخصية تتعلق بموقف التكلم ؛ إذ تكون الاختيارات - عند الشابين - فعلا اختيارات معاصرة حديثة ( modern ) : فالشاب الأول يرغب أن يصبح «الرئيس الشرقى» للمحكمة المختلطة (تلميح واضح إلى السكان الأجانب) أما الشاب الثانى فيريد أن يكون «مثل ذلك التلميذ الذى دخل منذ عامين في مدرسة للمهندسين» (٣٨) ، أما الشيفخان فاختياراتهما تمثل اختيارات تقليدية ، في شياخة السجادة ، أو الوصاية على البنيم ، أو حق النظارة على وقف .

ولكن على الرغم مما يبدو لنا في الاختيارين من اتجاهين متضادين للحياة فإنه توجد بينهما وحدة معوية ولغوية . إن الشاب الأول في الليلة الثانية يستلهم في كلامه الصيغ التالية : «فإن أسعد المصريين حالا» وأرخاهم بالا . (٣٩) وهذا قرأ كلام الشيخ الأول في الليلة الرابعة تصادف نفس التركيب المحورى تقريبا مع نفس الكلمات إذ يقول : «وإن أسعد الناس حالا» وأرخاهم بالا . (٤٠) وقد استطعنا أن ندرك من الحديثين المختلفين في كليتهما اليليتين أننا أمام نفس المشكلة - فحائط إبراهيم لم يحارب ويكرر لنا نفسهم - فستطيع أن تقول إن المعنى والترتيب في كليهما متساند . بصاف إلى ذلك أن وضعهما في الليلة الثانية واليلة الرابعة من الليالى الست لا يبدو عرضيا ؛ فهذان الحديثان اللذان يتماكسان

الكلام الذى يدور قبل الموعد مع سطح ، والكلام الذى يدور بعده . فالكلام قبل الموعد يجرى فى كل الليالى التى نجد فيها دقات الراوى يذهب بهم إلى سطح ، اختاراً من الليلة الثانية إلى السادسة . وفى كل منها يدور هذا الكلام حول القصة التى ستصح موضوع حديث الكاهن . فالعلاقة النصية إذن بين هذا الكلام وكلام سطح هى علاقة تشكيلية ، تلعب دوراً مموهاً فى افتتاح محادثة الكاهن ، لكنها بالنسبة إلى العلاقة الموجودة بين أنواع هذه الاحاديث نفسها بين ليلة وأخرى فإنها علاقة نموذجية ؛ إذ يجد بكلام فى نفس الموقف النصى فى كل ليلة ، أى قبل سطح ، ووجد أن هذا الكلام يمهّد لكلام سطح

ويمكننا أن نطرح سؤالاً آخر يتعلق بالحديث الذى يجرى بين الراوى ورفقه بعد الموعد مع سطح . فى الحقيقة ليس لدينا سوى مثال واحد لهذا النوع ، وهو ما جرى فى الليلة السادسة<sup>(٣٧)</sup> . فبعد انتهاء المحادثة مع سطح يذهب الراوى مع رفيقه الشاعر ويسأله عن رأيه فى كلام الكاهن . ويبدو أنه قد أعجبه إذ يقول : « ولو لم أكن حامل الخثرة ، بعيداً عن الشهرة ، لكنت أول الصائحين هذا بما وقع فى نفسي من كلام هذا الولد الكريم »<sup>(٣٨)</sup> . وهنا يسمح المجال للراوى أن يتكلم عن الشهرة وعن الخمول وعن أن « الشهرة سجن من سجن النفس »<sup>(٣٩)</sup> . وعن أنها لا تعطى لذة كاملة فى الحياة . ويحكى لرفيقه حكاية واحد من أصدقائه كان « يشكو إلى من آلام الشهرة » . وعلى هذا الخط يضع الشاعر نفسه فى أفضل حال ، يدعاش فى الخمول . ونتيجة لهذا الكلام فإن الشاعر الخامل قد رضى بحاله ، لأن الراوى دعاه إلى نوع جديد من هذه القاعة . وهذه المسألة هى مسألة شخصية ، ولذلك فإننا نشبه الكلام المروق الذى تقدم بحثه

وإذن نحن أمام صنفين من الكلام : الكلام المروق ، والكلام مع الرفيق . وكلاهما يدل على منظر شخصى . وفى كل الأنظمة الأربعة يتبع هذا الكلام كلام سطح . ونحن هنا لا نميز أصناف الكلام بأبواعها لكن بموقفها النصى النسبى . لكن ما أهمية هذا الموقف وما أهمية المنظر الشخصى من خلاله ؟ فى الواقع يهدف هذا الكلام إلى إصلاح الشخص . وهو بهذا يماكس الكلام السطحي الذى يدعو - كما أشرنا - إلى إصلاح المجتمع . فكما طرح سطح علاجاً معيناً لمشكلة اجتماعية ، يقدم لنا الراوى من خلال الأنواع الأخرى للحديث علاجاً لث كل شخصية . إن حافظ إبراهيم يشغل نفسه بهذا الأمر ، ويريد أن يهيم القارىء أن هذه المسألة لا تخفى معالجة المجتمع أو الشخص فقط بل تخفى الاثنين معاً .

وبدلاً من أن تكون هذه الأنواع النصية برهاناً لعدم الوحدة فى « ليل سطح » هى حقا إشارة إلى وحدة الكتاب النصية . فوجود هذه الأصناف يعكس نوعاً أدبياً بين الشخص وبين المجتمع فقد كان من الممكن لحافظ إبراهيم أن يجعل الكلام عن المشكلات الشخصية والاجتماعية على مستوى شخصية الأهم ، أى الكاهن سطح . فبموجب العلاجات . لكنه بدلاً من ذلك أوكل الميادين المختلفة إلى أشخاص مختلفة ، وإلى أصناف الكلام المختلفة . ومن واجب القارىء أن يجعل

مسألة اندماج الأمور الشخصية فى الأمور الاجتماعية . كما أن وجود الكلام الذى يجرى حول المسائل الشخصية بعد الكلام السطحي يذكرنا بأن العلاج الاجتماعى ليس يكافئ فقد حاك حافظ إبراهيم أجزاء « الليالى » ، على نحو دون غيره ، ليحيطنا نصاً كاملاً يمتلك تطوراً أدبياً . ولكن هذا التطور لا يمثل التطور الخطى المستمر ( linear ) الذى قد تعودنا على اكتشافه فى النصوص الأدبية الحديثة ، أى قصة أو مناقشة مع بداية ووسط ونهاية . إن التطور فى « ليل سطح » متواز مع التطور الأدبى الذى يصاحبه فى كتب الأدب القديمة كـ « حيون الأحيار » لابن قتيبة أو « كتاب التطهير » للحطيب البغدادي . فثلاً نجد هناك نفس الاستمرار بقطع الأدبية ، ومن خلال ذلك يلعب الراوى دوراً فى الدور ، إذ إننا فى بعض الأحيان نقرأ كلاماً منقولاً ، وفى أحيان أخرى نقرأ كلاماً مباشراً . وبالإضافة إلى ذلك فإن الوحدة الأدبية فى هذه الكتب لا تلوح فوراً للناقد لأنها ليست على سطح النص ، بل يجب عليه أن يتزعمها من البنى الراسخة فى النص<sup>(٤٠)</sup>

وهذا التحليل قد يتضح لنا فى الليالى الست الأولى . وستطرح أن ندرك التطور الخاص فى « ليل سطح » حين نطرح بنقله فى الليلة السابعة . إن هذه الليلة وحدها تشكل نصف الكتاب وكما قلنا سابقاً يتفق الراوى أثناءها بآبى سطح بدلاً من الكاهن ذاته . وبعد حديث طويل يدور بينهما وبين رجل كان ضحية السياسة الإنجليزية بحلول فى البلاد حيث يتعلم الابن ما يريد من عادات المصريين . وتنتهى الليلة التى ينتهى بها كتاب « ليل سطح » بمحادثة بين الراوى وآبى سطح من جهة ورفيقه كان تلميذ محمد حمزة من جهة أخرى . وآخر الكلمات هى تلك التى ينموها آبى سطح وهو يتحدث السامعين عن الطريق الذى يجب على مصر أن تتبناه لإصلاحها وإيضائها من غفلتها .

ومن النظرة الأولى تبدو هذه الليلة السابعة كملحق لأصلها له بالليالى الأخرى . فمن جهة الأشخاص فى النص يكون الراوى هو الشخص الوحيد الذى له وجود مستمر فى كل الليالى . ولكن لو فحصنا هذه الليلة السابعة بدقة لأدركنا أنها تحقق وطبيعتين .

أولاً تنبئ هذه الليلة القواعد النصية التى قد تعود عليها القارىء فى الليالى الست الأولى ، وكذلك تكسر الخط الروائى . وبدلاً من أن يتفق الراوى بسطح فإنه يلتقى بآبى . ونتيجة لهذا الاستبدال نجد تعبيراً فى طبيعة الليلة . ليس فقط على مستوى الأشخاص لكن على مستوى التعامل الأدبى أيضاً . فالتعبير من سطح إلى آبى يمثل تحولاً نصياً مهماً . وكما لاحظنا سابقاً فسطح موجود كل ليلة فى نفس المكان بدون تحرك ، قريباً من الليل ، يتكلم إلى الراوى الذى لا يراه أبداً . وفى الليلة السابعة يلتقى الراوى بآبى سطح الذى يحول معه فى المدينة

والتعديل من الآب إلى الآبى يدل على أكثر من تحول اتفادى سطحي بطبيعة شخصيته ، ككاهن جاهل ، يحاطب الناس على شاطئ النيل ولا يرى أبداً ، يشير إلى وجود سرمدى ، بينما الآبى

المرتبطة بالجهل بشكل خاص ، وقد أشرت إلى وجوده في الحوار الدائر بين الشابين اللذين يتكلمان عن أقصى لمانيهما ، كما قلنا أيضا أنه وارد في كلام سطحي عن السوريين ، وأهمية التعليم ، وسبب فصل المسيحيين عن المسلمين الذي رآه سطحي في رفض المسلمين أن يدخلوا أولادهم في مدارس المسيحيين . ولما أجاب الراوي أنهم قد بعثوا تلاميذ إلى بيروت للتعليم قال سطحي : « يسخر في مصر عشرة ملايين من الخوص عن بناء كلية ؟ »<sup>(١١٠)</sup> . ولما أجبنا الصحفي الذي تقدم ذكره لاحظنا أنه ركز المدرشة عندما فقد أباه<sup>(١١١)</sup> . وهذا سبب دعا سطحا لأن يقول له إنه وقع فيما وقع فيه من الخيانة .

إن موضوع الجهل يرتبط بسطحي ارتباطا خاصا . ولكن قبل أن نتحدث عن هذا الارتباط نود أن نقول شيئا عن كلمة « جهل » . ويدل أجناز جولديزير ( Ignaz Goldziher ) في دراسته عن الجاهلية أن المقابل الأصلي لكلمة « جهل » هو في الحقيقة كلمة « حلم » . ومع أننا نجد أن استعمال كلمة « حلم » على هذا المثال فإن هذا الاستعمال هو مثبت بمعنى أنه ثانوي لكلمة « جهل »<sup>(١١٢)</sup> . فمثل الأول لهذه الكلمة ، في النص الذي بين أيدينا ، عكسها بكلمة « حلم » إذ قرأنا عن حلم النيل وجهل الأمة . لكن الارتباط بين العلم والحلم موجود أيضا . فمثلا عندما يسأل ابن سطحي العتي عن نفسه يقول : « وأين مكانك من العلم ؟ وأين منك منزلة الحلم ؟ »<sup>(١١٣)</sup> .

وهناك تبدو لنا أهمية سطحي في شخصيته التاريخية . فهو قد تكلم في الجاهلية وتباً بوقت النبي ، أي بوقت الحلم والعلم . وفي هذا النص ، على الأقل ، نظر المؤلف إلى زمن جاهلي ، واختار سطحا يشير إلى وقت يلعب فيه العلم دور القيادة . هذا الاختيار ليس عرضيا . ولو تذكرنا كلمة الراوي عندما سمع الصوت لأول مرة وقال : « أم جعل الله لكل زمن سطحا »<sup>(١١٤)</sup> ، تأكيداً من أن حافظاً قد فهم الدور المهم الذي أعطاه للصوت ، وأنه أراد أن يعبر عن رأيه في أن الأمل ليس مفقوداً ، وفي أن طريق العلاج موجود .

وهذا الطريق بالنسبة إلى للمعنى الأهم ، أي الجهل ، هو فعلا التعليم . لكن أي نوع من التعليم ؟ لقد أشرنا أثناء تحليلنا لتكلام السروق أنه كانت لديها اختيارات شخصية في كل من الحوارين الأولين ، أي بين الشابين وبين الشابين . وقد وصفا أيضا أن الاختيارات كانت معاصرة بين الشابين وتقليدية بين الشابين ؟ أي أن حافظاً قد كان له وهي هذه المشكلة بين الحديث والتقديم . فليست هناك إحدى معاجلة عندما طرح التعليم كوسيلة للعلاج وقدمه سوعين حديثاً وتقليدياً . بضاف إلى ذلك أنه يوضح - من خلال ابن سطحي - أن وجود الاثنين معا واجب ، إذ يقول : « صهيل الإصلاح أن يشأ الكتاب وتبني الجامعة في وقت معا ، حتى إذ نخرج الأول نصف إنسان ، أظنمت الثانية إنساناً كاملاً »<sup>(١١٥)</sup> .

ونتيجة لهذا النص تنبئ ضرورة وجود الحديث إلى جانب القديم ؟ أي أنه يجب على الأمة المصرية أن تبني الحديث وتعود نفسها عليه لكن بدون هلاك القدم . وهذا هو في الحقيقة موقف إيديولوجي ، يصمم بالإضافة إلى ذلك موقفا جاليا وأدي

بوجوده المادي يشير إلى الوقت الحاضر فتجونه في القاهرة المعاصرة هو إذن حصيل يتفق مع المصوى . بضاف إلى ذلك ما نود أن ننبه إليه من أن النيل ، كمسجل لسطحي ، يحير عن القاهرة كمسجل للآل . فمن هو القارئ الذي ليس له معرفة بأبدية النيل ، والذي لا يستطيع أن يقرر بين هذا النيل المخال للثابت وبين الحياة الزمنية العابرة في القاهرة ؟

وعلى هذا الخط ليس لنا نقد حتى أن يدهش من أن الليلة السابعة تحتوي مواضيع متنوعة ، وتطوى على أسلوب يتنازع بكثرة الوصف تنقل هذه البنية من عالم الكاهن إلى عالم القاهرة المعاصر ، حيث تظهر نهاية الكتاب واقعية ، ومن ثم تنقل من العام إلى الخاص . والوسيلة الثانية التي تحققها الليلة السابعة تتألف من أصداء أدبية للمسائل التي ناقشناها الليالي الست الأولى . فمثلا نمر مرة ثانية على وجود الصحف ، وعلى مسألة السياسة ، ومسألة الأجانب ، ومسألة اللغة ، وعلى مسألة التعليم . ولقد كانت هذه المواضيع بالطبع للمواضيع الرئيسية الموجودة في الليالي الست الأولى .

هكذا نجد مواضيع الليالي الست الأولى مجموعة في الليلة السابعة . لكن تناول حافظ لها في هذه الليلة لا يتم من جهة نظرية بل من خلال الحياة الواقعية في القاهرة اليومية . إن هذه الليلة - من حيث هي ليلة أخيرة - تمثل ختاماً لاكتشاف الكتاب ، لأنها تؤدي وصيغتين ، فهي أولاً : تجمع وتلخص المسائل التي سبقناها النص ولا تكرر هذه المسائل - ثانياً - بل ترسمها رسماً جديداً<sup>(١١٦)</sup> .

لقد اشتمل تحليلنا حتى الآن على الوحدة ، والتطور من خلال الترتيب ، أي أننا ركزنا على وحدة النص البنائية ( structural ) ، حيث تتفق وحدة الترتيب ووحدة المعاني

لكن توجد أنواع أخرى للوحدة والتطور في « ليالي سطحي » . ولو أخذنا المعنى الأهم في الكتاب ميزنا الأسلوب الذي تتبعه حافظ إبراهيم عندما صاغ هذا النص . وبدون شك فإن المعنى الذي يبدو في بداية الكتاب وفي نهايته هو الجهل . لكن الجهل يلعب دوراً مركزياً في النص ، إذ ترتبط به معان لمواضيع أخرى ، كالتعليم والمنة وفصل الأجانب عن المصريين .. الخ

في بداية الكتاب نتفق مع الراوي وهو على شاطئ النيل . وعندما يلاحظ جبهة فوق الماء يحاطب البحر قائلاً : « إلى متى يسمع صهيل جهل هذه الأمة للكسال ؟ »<sup>(١١٧)</sup> وفي نهاية الكتاب عندما يصبح ابن سطحي الراوي والعتي يقول ( وهذه هي فعلا آخر جملة في الكتاب ) : « ونحن إنما نفعل ذلك ليندب الغريب بأموالنا ويسخر من جهلنا »<sup>(١١٨)</sup> . إن ظهور هذا الموضوع في البداية وفي النهاية يدل على أهميته المستمرة في النص . وهو موجود في ليال أخرى . فمثلا في الليلة الخامسة عندما يتكلم سطحي إلى الصحفي يقول له إنه وقع فيه من الخيانة<sup>(١١٩)</sup> . ويستطيع أن سوق العديد من هذه الأمثلة اللاحقة التي تشير وحدها إلى هذا المزمز . ونحن هنا نبحث عن ماحية هذا المعنى وعلاقاته مع المواضيع الأخرى . فالتعليم هو - فعلا - الموضوع

نقد ذكرنا سابقا تطور الليالى في هذا الكتاب وقلنا إن التطور يشبه التطور في كتب الأدب القديم . ونستطيع أن نرى على ذلك القول بأن وسائل الوحدة الأدبية في ليالى مطيح هي أيضا تقليدية

وبالنسبة إلى الموقف الخيالي السابق الذي أورده حافظ إبراهيم مقترحا استعارة الحديد إلى جانب القديم فقد استلهم في ليالى مطيح استغلا لا حياء أي أن الكتاب ليس محاكاة للطراز الكلاسيكي بل هو نيوكلاسيكي ( Neoclassical ) بالمعنى الأصيل لهذه الكلمة ؛ فقد أخذ حافظ إبراهيم للمواقف والوسائل

### المراجعين :

- (١) حافظ إبراهيم «ليالى مطيح» ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن صدقي (القاهرة : دار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤) . وقد استعملنا هذه الطبعة في دراستنا .
- (٢) انظر مثلا عن «ليالى مطيح» : شكرى عباد «القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي» (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية و الحديثة في مصر (القاهرة : دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٤) ص ٤٨-٥٧ .
- عباد الحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧١-١٩٣٨)» (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٣) ص ٧٧ وما يلي Roger Allen «As Annotated Translation and Study of the Third Edition of Hadith 'Isa Ibn Hisham» Ph. D. Thesis, Oxford, 1968
- ص ١٦١ - ١٦٨
- لريد أن أشكر صديق روجو آل الذي أعطاني نسخة من «تأصيل» مطيح
- (٣) انظر «شاعر النيل في سطور» في طاهر الطائسي «شوقي وساطع» (القاهرة : دار الهلال ١٩٦٧) ص ١٠٦ - ١٠٧
- (٤) حافظ إبراهيم «ليالى مطيح» ص ٣
- (٥) نفسه ص ١
- (٦) نفسه ص ١٥
- (٧) عبد الرحمن صدقي «تقديم ليالى مطيح» ص ١٦١
- (٨) شكرى عباد «القصة القصيرة» ص ٨٦ - ٨٧
- (٩) انظر مثلا Hamdi Sakut, The Egyptian Novel and Its Many Trends 1913-1952 (Cairo, The American University Press, 1971).
- Roger Allen, The Arabic Novel A Historical and Critical Introduction (Syracuse Syracuse University Press, 1982).
- شركت «معلومات القصة» ص ١٩ شكرى عباد «القصة القصيرة» ص ٨٨ محمود تيمور ملاح وخضول «في كتاب شكرى عباد «القصة القصيرة» ص ٨٨ محمد خيري خلال «الأدب المقارن» (بيروت : دار العودة ودار الثقافة ، ١٩٦٢) ص ٢٤٢ . محمد وخضول ملاح «دراسات في القصة العربية الحديثة» (الإسكندرية : دار المعارف ، ١٩٧٣) ص ٧٠ . عبد الحسن طه بدر «تطور الرواية» ص ٧٨ وقد وضع من موسى دراسات عن لقائه في الأدب العربي المعاصر
- Matu Moosa, «The Revival of the Maqama in the Modern Arabic Literature» Islamic Review, 57 (1969).
- (١٠) «تطور التاريخي للمقامة قد أصبح المؤيدون أن يكتبوا على نفس الطراز مقامات تحتوي مصورا تعليميا انظر مثلا C. E. Bosworth, A Madama on Secretaryship al-Qaiqashandi's Al-Kawakib Al-Dumyya li-Ma'azib Al-Badriyya, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, xxvii (1964)
- R. E. Sijpe, A Maqama on Palm Protection (Shurafah) Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981) ص ٣٠٧ - ٣١٢

الخيالية والأدبية من الأدب العربي القديم ونرى منها طرزا جديدة

ومناسبة هذا المهرجان الذي يقام بعد مرور خمسين سنة على وفاة شاعر النيل نستطيع أن نفهم نص حافظ إبراهيم بوصفه نصا يمتلك وحدة أدبية ووحدة معوية . وأهم من ذلك نستطيع أن ندرك أنه من الضروري أن نفهم تشكيل النص الأدبي فيها كاملا ، ليدلنا هذا - بدوره - على المعنى الذي تركه لنا - أي للأجيال المقبلة - حافظ إبراهيم . ونتيجة لذلك فمن الواجب أن نصح «ليالى مطيح» لحافظ إبراهيم إلى جانب المؤلفات للبدعة في تراث الأدب العربي .

- (١١) انظر مثلا : عبد الرحمن صدقي «تقديم ليالى مطيح» ص ١٦١ . حسن كامل الصديقي «شوق وساطع ومطرا» في الهلال : عدد خاص عن أحمد شوقي ٧٦
- (١٢) (١٩٦٨) ص ٩٢ طه محمد عباد «القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي» (١٩٦٣) ص ١٢٩٨ . قارن بهذا ماكتبه الدكتور طه حسين «حافظ وشوقي» (القاهرة : مطبعة الإحياء ، ١٩٣٣) ص ١٩٦ - ١٩٨ .
- (١٣) محمد الطريفي «حديث عيسى بن هشام أو طرفة من الزمن» : تقديم عن أحمد (القاهرة : دار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤)
- (١٤) انظر مثلا Roger Allen, «Hadith 'Isa Ibn Hisham, A Reconsideration» Journal of Arabic Literature, 1 (1970) ٩٩
- Roger Allen «Poetry and Poetic Criticism at the Turn of the Century» in Studies in Modern Arabic Literature, ed. R. C. Oetle (Warminster: Aris and Phillips, 1975) ٩
- Allen, «Hadith 'Isa Ibn Hisham» Thesis, ١٦٨ - ١٦١
- الطائسي «شوق وساطع» ص ١٢٩ . أحمد محمد عيسى «سيرة حافظ» في «أبولو» : ذكرى حافظ إبراهيم ص ١٣٩٢ . شكرى عباد «القصة القصيرة» ص ٨٠ ومايلي . عبد الحسن طه بدر «تطور الرواية» ص ٧٧ ومايلي
- (١٥) حافظ إبراهيم «ليالى مطيح» ص ٢٩ - ٣٠ الطريفي «حديث عيسى» ص ٢٦٥ - ٢٦٦
- (١٥) انظر مثلا Allen, «Hadith 'Isa Ibn Hisham», Journal of Arabic Literature, ٩٩
- Sakut, Egyptian Novel ص ٩٩
- الطائسي «شوق وساطع» ص ١٣١ - ١٣٢ شركت «معلومات القصة» ص ١٩ بدر «تطور الرواية» ص ٧٧
- (١٦) ص ٨ ومايلي . Allen «Poetry and Poetic Criticism»
- Matu Moosa, «The Revival of the Maqama in the Modern Arabic Literature» Islamic Review, 57 (1969)
- ص ١١٤ - ١١٤
- (١٧) شكرى عباد «القصة القصيرة» ص ٨٦
- (١٨) أحمد شوقي «شيطان يتكلم» : تحقيق محمد سعيد الريان (القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٣)
- (١٩) انظر خلا : ابن هشام «السيرة النبوية» (القاهرة : المكتبة التوفيقية ، ١٩٧٨) ج ١ ص ١٦ - ١٨ الطريفي «تاريخ الرسل والملوكة» : تحقيق أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨) ج ٢ ص ١١٣ - ١١٤ انظر أيضا السويدي «مروج الذهب ومعدن الجواهر» (طهران : مؤسسة صيرفاني ، ١٩٧٠) ج ٢ ص ٣٩٤ - ٣٩٥
- (٢٠) حافظ إبراهيم «ليالى مطيح» ص ٤
- (٢١) نفسه ص ٧

(٣٩) نشر كتاب

Structure of Avarice The Buhala in Medieval Arabic Literature  
(Leiden, E.J. Brill, Structure and Organization in monographic  
Arab Work. A. - Taifi. of A. - Khatib AL. Baghdadi, Journal of  
Near Eastern Studies, 40 (1981). ص : ٢٢٧ - ٢٢٥

(٤٠) قد تكلم بعض النقاد عن « ليل مطيع » كتمس غير كامل مع إشارة إلى أن الطبعة  
الأول كانت تقتل على الكتاب الأول فتم وجود كتب أخرى ليل مطيع لا  
يقل على أن الكتاب الأول غير كامل ولا يمتلك وحدة أدبية بل كثر طبعه  
« الكتاب الأول » بل أن حافظاً قد كتب هذا النص لديهم وحدة . انظر مثلاً  
مد الرحمن صديق « تقديم ليل مطيع » ص ١٦١

(٤١) حافظ إبراهيم « ليل مطيع » ص : ٢٠

(٤٢) قصه ص ٩٠

(٤٣) قصه ص ٧٣

(٤٤) قصه ص ١٣

(٤٥) قصه ص : ٢٠

Ignaz Goldziner, Muslim Studies (Chicago Aldine, 1966) (٤٦)

٢٠٨ - ٢٠٧

(٤٧) حافظ إبراهيم « ليل مطيع » ص ٨٥

(٤٨) قصه ص ٠٤

(٤٩) قصه ص ٨٨

(٧٧) قصه ص ٠

(٧٨) قصه ص ٠ ١٥ - ٣

(٧٩) قصه ص ٠ ٤ - ٨ - ٩

(٨٠) قصه ص ١٣

A. F. Kilito, « Le Genre Sémot : une introduction » Studia Islamica (٨١)  
XL (1976).

(٨٢) حافظ إبراهيم « ليل مطيع » ص : ٢٩ - ٣٠ للربيعي « طبعت عيسى » ص  
٢٦٦ - ٢٦٥

(٨٣) حافظ إبراهيم « ليل مطيع » ص : ص : ٢٣

(٨٤) قصه ص ١٤٠ وسيل

(٨٥) قصه ص ٨

(٨٦) قصه ص : ١٨

(٨٧) قصه ص ٨

(٨٨) قصه ص ٨

(٨٩) قصه ص ١٧

(٩٠) قصه ص ٣١ - ٣٢

(٩١) قصه ص ١٢ - ١٥

(٩٢) قصه ص ١٢

(٩٣) قصه ص ١٣ .









# التشاعر الحكيم

## قراءة أولية في تشعر الإحياء

### جابر عصفور

لكل شاعر كبير رسالة ينطوي عليها . يشعر بها في داخله كأنها سبب وجوده ، ويعبأ في إبداعه كأنها العلة الأولى التي يصدر عنها هذا الإبداع . ويقتدر ما يؤمن الشاعر بهذه الرسالة ، إيمانه بمحدوى الحياة ، بشربها كأنها دين جديد ، بحمل الهداية لمن حوله ، ويقترح بإخلاص لمن يلوذ به . قد يتمثل إبداع هذا الشاعر في رؤية ، أو رؤيا ، وقد يبدو هذا الشاعر كأنه القليلة أو عرافا للمنبئة ، وقد تتلمص هذا الشاعر روح قدس أو تنطقه حكمة بي ، وقد يتقلب إلى ساحر يماكن نظام الأشياء أو يبدو محسوسا تتجسده الرؤى ، وقد يصر صوب المستحيل أو يخلق فوق مدائن التعلل ، ولكن أيا كانت الصورة التي يتجلى بها الشاعر ، أو نراه من خلالها ، فإن إبداعه يظل منطويا على لون من المعرفة ، تلمسه بتأقدير ما تلمسه هنا .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرتبط ، الشعر - في جانب أصيل من تراثنا - بالعلم ، وبقرن بانفطحة والدراسة ، ويتفاعل مع الحكمة والنبوة . إن أهم ما يميز الشاعر - في هذا الجانب من التراث - هو تلك «الغفلة» التي تجعل الشاعر ينظر إلى أبعد مما يطر سواه . وذلك «المعلم» الذي يمكن الشاعر من تعرف علاقات لا تحيط على أذهان معاصريه . وتلك «الدراسة» التي يرفع بها الشاعر الاختلاف بين الاختلافات وذلك «الشعور» الذي يلتفت الشاعر إلى المعنى الكامن بين الأشياء والكائنات<sup>(١)</sup>.

ويشير الترابط الذي يصل بين هذه الكليات ، في مجال دلالي واحد ، إلى بعد معرفي . ينطوي عن مدلول أخلاق . يجعل الشعر قريب «الحكمة» بمعانيها القديمة ، وسما ذلك للمعنى الذي قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال : إن الشعر عند العرب «كان علما ، لا علم لهم فوه»<sup>(٢)</sup> . فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة<sup>(٣)</sup> . والحكمة التي يتحدث عنها عمر بن الخطاب قريبة «العلم» . من حيث هي معرفة الحق لذاته . ومعرفة الخير من أجل العمل به . و«الشاعر الحكيم» - بهذا المعنى - هو «العالم صاحب الحكمة» . ذلك الذي يقرده تأمله إلى الحق : ليهدى إلى «العلم بحقائق الأشياء» . ودمج من الجهل والسفه وبهسي عنها . إنه الشاعر الذي تنطوي حكمته على «علم» . و«غفلة» . و«دراسة» . بكل ما يقرن بهذه الدوال من قدرة على الكشف والتنبؤ من ناحية ، وقدرة على الهداية والتأثير من ناحية ثانية .

ولقد وصلت هذه القدرة المزججة بين الشاعر والنبي ، في محال دلائل واحد . ولذلك وصف النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) الشعر بصفة من صفات الأنبياء ، وهي «الحكمة» <sup>(١٣)</sup> ولم يتردد - كما تذكر بعض الروايات - في أن يقب على بيت طرفة

ستبدى لك الأيلم ما كنت جاهلا

ومأنيك بالأخبار من لم تزود

بقوله : «هذا من كلام النبوة» <sup>(١٤)</sup> . ولقد قال أبو عمرو بن العلاء : «كانت الشعراء عند العرب ، في الجاهلية ، بمنزلة الأنبياء في الأمم» <sup>(١٥)</sup> . ورؤي عن كعب الأحمار قوله : «إنا نجد قوما في النبوة نأجبهم في صدورهم ، تنطق ألسنتهم بالحكمة ، وأظلم الشعراء» <sup>(١٦)</sup>

ويؤكد هذا المحال الدلائل الذي يصل بين الشعر والنبوة - على أساس من الحكمة - أهمية الشعر في الحياة ، ومكانة الشاعر بين الشعراء ، فهو جد بين الشعراء وأصحاب الرسالات ، وذلك على أساس ما في إبداعهم من «الحق والصدق» والحكمة وفصل الخصب <sup>(١٧)</sup> . ولقد قيل : «إن رتبة الشاعر .. نكسبه مهابة العلم» . ونكسوه جلال الحكمة <sup>(١٨)</sup> ، وذلك لينصل جلال الحكمة بالنبوة ، فيصبح هذا الانصاف أساساً للدفاع عن الشعر ، من حيث قيمته وجلوه ، في وجه أي تيار متعادي له ، أو أي دعوة تنتقص من شأنه . وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد رَدَّ جدوى الشعر إلى ما ينطوي عليه من حق وحكمة ، وإذا كان ابن رشيق قد رَدَّ قيمة الشعر إلى ما ينطوي عليه من جلال الحكمة ، وما يكسبه به من مهابة العلم ، فإن حارماً القرطاجي وصل بهذه الحدود وتلك القيمة إلى النهاية الطبيعية ، أو عاد بها إلى مبتدى أمرها ، فرفع الشعر إلى مصاف النبوة ، وأزل الشاعر منزلة أكرم الخلق ، فقال في حاشية لافته

«كثير من أمثال العالم - وما أكثرهم ! - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من عظم صناعة الشعر واعتقادهم فيه عند ما اعتضده هؤلاء الزعانفة ، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال : كان الشاعر في القديم يُنزل منزلة النبي ، فيعتقد قوله ، ويُصدق حكمه ، ويؤمن بكلماته . فانظر إلى تفاوت ما بين الخالين : حال كان يُنزل فيها [الشاعر] منزلة أشرف العالم وأفضلهم ، وحال صار يُنزل فيها منزلة أخس العالم وأقصهم» <sup>(١٩)</sup>

قد يقول إن حارماً القرطاجي يتحدث عن وضع «قديم» . لا نمتنع فيه الصلة بين حكمة الشعر والنبوة ، أو بتأثير فيه الشاعر الحكيم عن النبي ، كما حدث مع ظهور الإسلام . وما نكرر - في باب القرآن الكريم - من سبى حاسم للتشابه بين «النبي» و«الشاعر» ، أو بين «القرآن» و«الشعر» . وتلك حقيقة لا سبيل إلى تجاهلها . ولكن يظل التسلسل اللافت بهذه الصلة ، بين النبي

والشاعر ، عند حارم القرطاجي ، والتلويح اللاهث بها في أوجه «أمثال العالم» و«أحساء الشعراء» ، أمراً له معرئ لا سبيل إلى تجاهلها . إنه المعرئ الذي يؤكد أن الشاعر الحق صاحب رسالة سميرة . وأن هذه الرسالة للتميزة تنصل بالحكمة التي تنسى ، وتهدى ، تفصل الشاعر بالبشر لأنه مبهم ، وتغيره عنهم لأنها ترد إليه هدايتهم . فديعود هذا المعرئ بالبعد المعرئ لرسالة الشاعر الحكيم إلى قوى علوية مرة ، أو قدرات إنسانية مرة أخرى ، ولكن يظل كلا الطرفين متجاوبين في الدلالة التي تؤكد قيمة الشعر وأهميته . يضاف إلى ذلك أن تجاوب الدلالة نفسه يصل بين قدرات الإنسانية بشعر الحكيم والقدرات للتحالية التي تقترن بالنبوة الدالية للنبوة ، فتتصل حكمة الشعر بالكشف والهداية في آن

ولذلك تنطوي الصلة بين الشعر والحكمة ، في تراثنا ، على دلالات متقاربة ، تنصل بين الشاعر الحكيم وبين الكاهن والعراف ، مثلاً تنصل بينه وبين النبي المثلهم صاحب البصيرة ، وتنصل - أخيراً - بينه وبين الفيلسوف «حب الحكمة» . وإذا كانت الكهانة والعرافة تقترن بالتبؤ والكشف ، في التصورات الجاهلية ، فإن حكمة النبوة تتقارب مع حكمة الفلسفة ، في التصورات الإسلامية الأحدث ، وذلك على أساس من الاتصال بـ «العقل الفعال» الذي نصيب حقائقه على محبة النبي ، أو تبع خلفها لما يُبسى «العقل استغاده» الذي ينطوي عليه الفيلسوف . وإذا كانت حكمة الشاعر تصبه بالفلسفة . وهي «حب الحكمة» . بكل ما يقرب بها من تأمل في الطبيعة وماوراءها ، فإن هذه الحكمة تصله بالنبي ، من منظور فلاسفة كالفارابي وابن سينا ، وذلك على أساس من «الحكمة» التي تغير طبيعة إبداع الشاعر وطبيعة النبوة في آن ، فتعيد الاتصال «القديم» بين الشعر والنبوة ، ولكن نخضعه في سياق جديد ، أصبى سياقاً يمكن حارماً القرطاجي - تلميذ الفارابي وابن سينا - من الحديث عن عجائب «القوة المتحركة» في الشعر ، والدفاع عن «رسالة» الشاعر على السواء ، وذلك ليؤكد للتصوفة ، من أمثال ابن عربي ، بعد ذلك ، بين «الحكمة» و«المراج» الذي يصعد به الصاعد إلى عالم الحقائق للصلقة <sup>(٢٠)</sup> .

وعندما نرد التصورات التزاوية الحديثة على قدميها ، ونصل بين ما قاله حارم القرطاجي وما قاله عبد القاهر وابن رشيق من قبله ، ونصل بين ما قاله هؤلاء جميعاً - كأتملة - وما قاله عمر بن الخطاب وبلغ إليه النبي الكريم عندما قال : «إن من الشعر لحكمة» ، ونرجع بذلك كله إلى للمضادات العربية الأولى التي وصلت بين الشعر والكاهن والعراف والنبي معا ، عندئذ تتجاوب حكمة الشاعر القديم مع حكمة النبي . ولكن يرتبط إبداع الشاعر الحكيم ، من حيث مصدره ، بقوى علوية ؛ أهمها «الروح القدس» الذي أعان حسان ابن ثابت - شاعر الرسول - على ما عظم <sup>(٢١)</sup> ، أو يرتبط هذا الإبداع بقوى إنسانية خالصة ، تقترن بالملهنة والدرابة ، أو العلم والشعر ، أو بالحكمة والبصيرة .

ولذلك نكسب حكمة الشاعر الحكيم طابعاً متعالياً ، في مستوى من مستوياتها ؛ فتوجه صوب المطلق ، وتسمى إلى ما وراء الطبيعة ،

لصل بين الشاعر والشيء ، وتوحد بين الشعر والرؤيا ، مثلما توحد بين الحق والحقيقة ، غير وسيط يوحى إليه . وعندئذ يبدو الشاعر الحكيم صاحب بصيرة ، كشف عنه الحجاب ، ليرى حقيقة متعالية ، تهب إليه من اعلى الأرمع ، كما هبطت الشمس في عيبة ابن سينا للمروعة ، أو تنجل له كما تجلت الحقيقة المطلقة لابن الفارض ، عندما قال (١٢) :

آنت في الحق نـاـرا  
ليلا فـيـتـرت أهل  
فـت امـكـثوا فـسـل  
أجـمـد هـدـى لـل  
دوت مـهـا فـكـات  
نار لـكـلـم قـبـل  
نـوـدبت مـهـا كـفـاحـا  
رقدوا لـسـبـالـى وصل  
حق إذا مـاتـدالى الـ  
مـهـتات في جـمـع شـمـل  
مـاتت جـبـال ذكـا  
من هـيـبـة التـجـلى  
ولاح سـر عـلى  
يـسـر به من كان مـثـل  
وصرت مـوسى رـمـالى  
مـذ صار بـعـلى كـلى  
لـمـوت فـيـه حـسـبـال  
وفى حـبـالـى قـبـل

ونكسب حكمة الشاعر الحكيم طابعا تأمليا ، في مستوى ثان من مستوياتها ، فتوجه صوب الإنسان والطبيعة ، وتوحد بين الشعر والرؤية ، لتائل بين الشاعر والفيلسوف ، وتصل بين معنى الشاعر ومعنى المؤرخ صاحب الأبنام ، فيخوض الشعر تأملا في الكائنات والأشياء ، وتذكرا في تعاقب الدول والمصائر . وقد تطوى هذه الحكمة التأملية حل حكمة عملية ، أو تقرن بها ، تفصل بين الشاعر والمعلم ، بعد أن وصلت بينه وبين الفيلسوف ، وتصل بين الشعر وقضايا الأرض ، بعد أن وصل وحيا للعالى بين الشعر وسبوات السماء ، وذلك في إبداع يتطوى على الكشف أو التأمّل ، والتصير أو التخيّل ، والتشريع أو التوجيه .

ولكن أيّا كان الطابع الذي تتخذه الحكمة ، وأيا كانت الشخصيات التي يخصصها الشاعر الحكيم ، فإن المستويات المتعددة بلحكمة تتحاوب في أبعاد معرفية وأهداف أخلاقية . وإذا كانت الأبعاد المعرفية تفصل بين نتاج الشاعر الحكيم والحقيقة فإن الأهداف الأخلاقية تفصل بين الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة وتجليات المعبرة

للفترة بها ، أو المستخلصة منها . وعندما تتحاوب المعبرة والحقيقة ، في إبداع الشاعر الحكيم ، يصبح هذا الشعر مصدرا للمعرفة ، ومشرعا للسلوك . أعنى للفترة التي تعدد أبعادها الدلالية بتعدد الأنوار التي يؤديها الشاعر الحكيم ، فهي معرفة تتحرك بين المطلق والبدني ، وتجاوب ما بين السماوات والأرض ، تتحد بوارق النبوة أو لوامع التأمل ، مثلما تسرب في الطرقات ، أو تعوض في أعمق الإنسان . وشأن المعرفة - في ذلك - شأن السلوك المترتب عليها ، و التقرن بها ، ذلك الذي تعدد أبعاده الدلالية بدوره ، بحيثوى علاقة الإنسان بالمطلق ، وعلاقة الإنسان بالطبيعة ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، وأخيرا علاقة الإنسان بنفسه .

إن الشاعر الحكيم - بهذا الفهم - نموذج من الاداج الأول النكبة في نراتنا ، بل لهذه النودج الأصل الأساس ، تتكرر صوره في عصور هذا التراث ، وتسرب عناصره في شعر شعرائه الكبار . قد يصدق هذا النموذج - ظاهريا - تحت وطأة التحولات الاجتماعية ، أو يحتمل - مؤقتا - تحت ضغط القهر السياسي أو التزمّت الديني أو الانحدار الاجتماعي ، ليحلّ محله نموذج أو نماذج معاصرة أو مصادرة وقد تتباين تجلياته من عصر إلى عصر ، وتتعدد مستوياته من شاعر إلى شاعر . ولكنه يظل باقيا كامنا ، كأنه واحد من هذه الاداج العلب Archetypes التي حدثنا عنها كارل يونج ، تلك النماذج الأولى الحقيقة التي تنضج أعراسها وصورها ، ولكن يظل جوهرها الثابت دائما ، تنشئ به تجلياته للفترة بفترة الزمان والمكان والأشخاص .

ولقد استغل نقاد التراث عناصر من هذا الفهم في تبرير الشعر وتأكيده أهميته ، مثلما تجلّت عناصر من هذا النموذج في شعر الشعراء الذين آمنوا بمجدى الشعر في تفسير الحياة ، أو توجيهها ، أو تعبئتها ، أعنى الإيمان الذي دفع شاعرا ماجنا - في الظاهر - كالبواسي ، إلى إدراك دمالا يهوى بالعيون ، ليصل إلى نظم « واحد في اللفظ ، شئ في المعاني » ، مؤكدا أنه واحد « من الفلاسفة الكبار » (١٣) . وأعنى الإيمان الذي دفع شاعرا كافي تمام إلى الإلحاح على المقابلة بين الشاعر والممدوح ، والغاز بين خلود القصيدة وفناء الممدوح وعطائه ، فيحدثنا - مثلا - عن ممدوحه الذي « شرّ صريحا بين أيدي القضاة » ، كي يحدثنا - في مقابل هذا الممدوح - عن قصائده التي تبقى « بقاء الوحي في الصم الصلاب » ، و « تملأ كل أدن حكمة » (١٤) ، لأنها من نتاج شاعر ينقل حكمته إلى الآخرين ، قائلا لهم (١٥) :

نظمت في هذا الأنام بحار  
وسلوهم بخصائص مدهى

وعندما يتحول الشعر إلى حكمة عند أي تمام يتحول الشاعر إلى حكيم مشرع ، يستن ما يقرود الحياة إلى اكتناها ، فنربط حكمة الشاعر الحكيم بمران الحياة ، مثلا ترتبط بمبدأ مؤداه (١٦) :

ولولا خلل منها الشعر عاوى  
بقاة الندى من أين تولى المكارم

ولقد وصل القدماء بين أي تمام والنتى ، على أساس أنها «حكيان» ، ولكن حكمة النبي تقتزن سيرة المتوحد ، ذلك الذى يبدو غريبا «كصالح فى ثمود» ، أو من يجسده المقام «كمقام المسيح بين اليهود»<sup>(١٧)</sup> . بيد أن هذا المحتوى للتوحد - «وقد سُمي متبنا لفطنته» مما يقال<sup>(١٨)</sup> - يعنى معجزة كلماته التى تسمع الأصم ، وترد البصر على الأعمى ، ويسهر الخلق جرّاءها ، لأنها من نتاج شاعر دحا الأرض من عبرته بها . وليست صورة الشاعر الحكيم ، فى شعر للنسبى ، سوى همل لذلك النموذج الأول الذى يصل بين النبي وحكيم النعمة ، أي العلماء ؛ ذلك الذى رأى ما لم يره للبصرون ، فى توحيده وعزله ، وذلك الذى أراد حصة وأراد الآخرين منطقه ، على الرغم من بعد ما يهيم ؛ فاضجر فيهم صلوحا<sup>(١٩)</sup> :

أفيلقوا أفيلقوا باغواة فإعما

ديانانكم مكر من الضلعا

لأردوا بها جمع الخطام فأدركوا

ومادوا ، وماتت سنة اللزما

من المؤكد أن هناك غوارق ملحوظة بين تجليات هذا النموذج الأول للشاعر الحكيم ، فى شعر أبي نولس وأبي تمام وأبي العلاء ، ومن المؤكد أن هذه الغوارق ترداد وصوحا لو قارنا - تفصيلا - بين تجليات هذا النموذج فى شعر هؤلاء الشعراء وشعر غيرهم من شعراء التراث ، بمختلف طوائفهم ، وانتماءاتهم ، وعصورهم ، وتلك مقارنة مهمة ، تكشف - لاشك - عن جوانب لم تتعمقها الدراسة الأدبية بعد ، ولكن الأهم - فى هذا السياق - أن نلاحظ أن الوعى بهذا النموذج الأول كان يؤكد - لدى الكثير من شعراء التراث ، فى مختلف عصوره ، وبدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالقسط - إيمانا متأصلا بحدوى الشعر ، مثلا كان يصل هذه الحدوى بشهوة إصلاح العالم وتغييره ، أو الرغبة فى كشفه وتصويره .

ولولا ذلك ما حدثنا أبو تمام عن حكمة الشعر ، تلك التى تحسب الحياة ، وتسر الأرض ، وتصلح الإنسان<sup>(٢٠)</sup> ، وذلك فى يقين لا يقل عن يقين ابن الرومى الذى قال<sup>(٢١)</sup> :

لوى الشعر يحيى المجد والناس والندى

نصفه أرواح له عطران

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد

وما الناس إلا أضلّم غمرات

وكما كان هذا الوعى يقتزن بعذاب التوحد والاعزاب ، فى غير حالة ، كان يقتزن بعراء الحلم فى أن يسهم الشعر فى اكتمال الحياة . ولكنه كان - دائما - وعيا متأصلا ، يكنى وراء كل شاعر كبير ، بالقدر نفسه الذى يكنى وراء كل حركة تسعى إلى هبة الشعر .

## ١ - ٢

ونحسب أن أهم خاصية تطوى عليها هبة الشعر العربى ، فى

عصرنا الحديث ، هى تجلّد ذلك الوعى بأهمية الشعر فى حياة الفرد والجماعة ، وما يقتزن بهذا الوعى من استعادة «الشاعر الحكيم» بعض أدواره الأساسية فى توجيه الإنسان ، وتأمل العالم ، والكشف عن الأسرار التى تتحكم فى حركة كليها . لقد كان هذا الوعى جاب من إيمان شعراء الإحياء بضرورة النهضة ، كما كان هذا الوعى يرادف إيمانهم بقدرةهم على صياغة عوالم خيالية ، تنصّب إلى توجيه الفرد والجماعة ، واستعادة الإنسان وصحة الأمتل ، فى عالم يتوشه شر والتخلف من كل جانب . وما حدث فى الفكر ، عندما أدرك إحسان من أمثال رفاة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) وسبحال الدين الأصاى (١٨٣٩ - ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ضرورة التحول عن الأنسفة القائمة إلى أنسفة فكرية معاصرة ، ترتبط بمطامع رحية لهبة متبررة ، حدث فى الشعر ، عندما بدأ شعراء المهكاة الطامنية للشاعر ، وحرصوا على أن يعيدوا له مكانته الأساسية - ليسهموا - مع مفكرى العصر - فى صياغة للمطامع الرحية للنهضة . ويقلد ما كان وعيهم يسعى إلى استعادة النموذج الأصلى للشاعر الحكيم . كان يدعهم يحقق لإحياء الشعرى - بكل ما ينطوى عليه هذا الإحياء من عناصر ومكونات .

ولقد أسهم شعراء الإحياء - بذلك - فى تغيير وقع متخلف ، انظروا فى صياغة تطلعه إلى التغيير - عن طريق العودة إلى منابع الأصلية ، وتغيير القصيدة العربية كى تعبر عن مطامع مثمرة ، تجلّت بدرجات مختلفة فى شعر محمود سامى البارودى (١٨٣٩ - ١٩٠٤) وأحمد شوقى (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ - [؟] - ١٩٣٢) فى مصر ، وجميل صدق الزهاوى (١٨٦٣ - ١٩٣٦) ومعروف الرصاى (١٨٧٥ - ١٩٤٥) فى العراق ، وغيرهم . وتصل أهم هذه المطامع بإحياء وظيفة الشاعر الحكيم . فى عالم الجماعة ، على أساس أن تحقيق هذه الوظيفة صياغة بدعية لمسى الجماعة فى اكتشاف ذاتها وإحياء ماضيها ، وزيادة هذه الخرجة إلى مطامع إنسانية ، تتصل بأول هبة صمها العرب المحدثون

ولقد كان الإحياء الشعرى يتحرك من منطقة الوعى بتخلف حاصر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماضيها . وكان هذا الإحياء بفدى طموحا إلى مستقل أفضل للجماعة ، عن طريق انتعاش عناصر الخاصية الموجبة ، لتواجه عناصر المحاصر السالبة . ويقدر ما كان هذا الوعى يكتفئ بإبداع الشاعر الإحيائى ، كان يدفعه إلى القيام بدور لا يقل أهمية - فى تقديره - عن دور مفكرى النهضة ، وقاده حركاتها السياسية والاجتماعية . ولذلك لم يرتبط شعراء الإحياء هؤلاء المفكرين والقادة محسب ، بل كانوا مفكرين وقادة بطرائقهم الخاصة ؛ أعنى هذه الطرائق التى كان شعراء الإحياء يستعملون بها أدوار الشاعر الحكيم ، فى الخاص . ليسهموا فى تغيير الخاص . وذلك بتأمل المحاصر من منظور حكمة ، يتجاوز فيها الحكيم القديم مع حكيم جديد ، أو ينطلق بها الحكيم القديم من خلال كميات الشاعر الإحيائى الذى صار ، فى كثير من قصائده ، نجيا جديدا للحكيم القديم

شوق وحافظ إبراهيم . إن «شيطان بتامور»<sup>(١٧)</sup> التي كتبها شوق (١٩٠١) تشابه ، في السياق ، مع «ليالي سطوح»<sup>(١٨)</sup> التي كتبها حافظ إبراهيم (١٩٠٧) . ذلك لأن كلا المصنفين يقوم على ابتعاد حكيم قديم ، هو محل من محال التودج الأول القليل ، ليدير حواراً مع حكيم جديد ، هو صورته للمعكة في الشاعر لإحياء ، لكي يتأمل - كلاهما - الحاضر بالقياس إلى الماضي ، ويرتجل كلاهما في الزمان والمكان ، ليعود كلاهما إلى الحاضر محملاً بحكمة الماضي . والحكيم القديم - في عمل حافظ إبراهيم - هو «سطوح» ، ذلك العرف المتبني ، كاهن الجاهلية الأول عند العرب ، أما الحكيم القديم - في عمل أحمد شرق - فهو الروح الأكبر ، وانس القصر ، آدم الشعراء . بتامور «شاعر الملك وعيسى» ، وحامل لواء البيان ، في طية ومببس»<sup>(١٩)</sup>

وإذا كان الياء - في «ليالي سطوح» - يقوم على هد الصوت المتجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد . فإن هذا التجاوب يوظف خدمة غرض أساسي ، هو النظر إلى الحاضر السائب بعيد الماضي الموجب ، خصوصاً حين يرتبط هذا الماضي بحكمة السوء . تلك التي ينفذها الحكيم القديم إلى الحكيم الجديد ، كأنها هبة من تلك السمحات التي تصل فيما بعالم الملائكة [ ص : ٤٦ ] ، فيمكنه من أن يسو بضمه «إلى مراتب العارفين بأسرار اختلاف وحكمة الخالق» [ ص : ٨٥ ] . ويظهر - من خلال عيني صاحبه - إلى «مركب بلحظ الصب» ، فتمدو منزلة الحكيم الجديد من الحكيم القديم «منزلة العبد الصالح من ابن عمران» [ ص : ٤٥ ] . وكما يرتبط الحكيم القديم - في «ليالي» حافظ - بالنكاهن - العرافة - نفساً . بقدر اللقاء معه بلقاء حكيم مفارب . هو أبو الغلاء . ذلك الذي تتحول لروميته إلى «ربيع الأرواح ومسرح العروس» [ ص : ١٩ ] ونهل أبياته علامة حكمة دالة . من قبل

مع نصيحة ذي لب وتجربة

هذه في اليوم ما في دهره هنا

[ ص : ٨ ]

ليصبح صوت أبي الغلاء صدى لصوت سطوح . ذلك الذي يصدر الحكيم على الزمن الحاضر ، مما يفرغ عليه من مشهد وأحداث ومواقف . عبر ليال مع كأنها أيام الخلق ، لكنها ليال مشعة بالحكمة القديمة . فلا تخلو من السوء

هذا التجاوب بين الحكمة القديمة والحكمة الحديثة - وردت في اندقة هذا التجلي الجديد للحكيم القديم - هو أساس البناء في رؤية «شيطان بتامور» . تلك التي يصححها أحمد شرق هذا العروس الفرعي الذي «لقد تقام وهدهد سنيان» . يكشف - بالمعنى - عن ثنائية بناء العمل . بنص القدر الذي يكشف عن ثنائية دلالاته . تلك التي يملأها الماضي معكياً على الحاضر . أو يتأمل فيها الحاضر من منظور الماضي . وإذا كان أول انطباعين . في ثنائية العنود الدالة ، فهي تبدأ - يرتبط بالمشات وخطود (نذ) مع آخر سور تقام لأنه ليد . فهي لا يذهب ولا يمت ( ويقتن

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، مصمماً أو ظاهراً . في ثنائية الماضي والحاضر التي يطوى عليها الشعر الإحليل . في محمده . نكت ثنائية التي كشف البارودي عن جانبها الأول في بيته<sup>(٢٠)</sup>

كم غادر الشعراء من مبرم

ولرب نال به شأو منم

في كل عصر عبقري . لا ي

بصري الغرئ بكل قول محكم

وبحافظ من جانبها الثاني في بيته<sup>(٢١)</sup>

لعل في أمة الإسلام نابتة

تجو طافرها مرآة صاحبها

وأصبح شوق من جانبها الثالث في بيته<sup>(٢٢)</sup>

ومن هو لفصل السابق

في عرف الفضل بها عرف

ليس إليهم صلاح البناء

إذا ما الأساس بما يتألف

وأصبح الرصد جانبها الرابع في أبياته<sup>(٢٣)</sup>

ألا تفتنه ما إلى الزمن الخلال

لفظ من أسلافنا كل مفصال

تلونا أناس في الزمان تقدموا

وكم عبرة فيمن تقدم قلنا

ألا فادكروا يا قوم أربع محكم

فقد فرستنا إلا بقية أطلال

وأكد الزهاوي جانباً الأخير في أبياته<sup>(٢٤)</sup>

أوهل يسعود إلى المسرور

به ذلك العهد الأنسبل

عند تسجير له عل

عند تسقيفه الديول

عند يدا كالجم يذ

مع ثم أعفاه الأفل

عند تسرول السراسيم

ت وذكره مسابك يسرول

عند يده الله ضحا

ثم أنسجده المسرول

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، من منظور مغاير ، في الثنائية الثلاثة التي يطوى عليها القصر الثرى لأحمد

محكمة لقمان (ولقد آتينا لقمان الحكمة) [لقمان / ١٢] فإن كان  
هذين الطائرتين يرتبط بالحكمة المتفلة، من عالم إلى آخر، ويقترن  
محكمة سليمان، ذلك الذي آتاه «الهدد» مما لم يحيط به علما، وجاءه  
«من سبأ نبأ يعين» [سبل / ٢٢] وإذا كان «لقد لقمان» يشير إلى  
بتنامور الحكيم المصري القديم - آدم الشعراء - وأول من خلق  
بالفانية الفراء، فوق هذه العبراء - فإن «هدد سليمان» يشير إلى  
«مسيء الأبناء»، الشاعر الحديث الذي «يلبس ثوب الحكيم»  
[ص: ١٤ - ١٥]

والحركة التي يتقابل فيها الحكيم الجديد - اهدد - مع الحكيم  
القديم - قد - حركة تبدأ من داخل الأول في حاصر سالب، لا يبدو  
منه سوى «صور مسحوة» وأشباح معوجة - وأعضاء كمنحط  
«الأشلاء» من صبيح السبب، [ص: ٢٠] ولكن هذه الحركة  
سرعان ما تعدو محولا وارتجالا، عبر أفلاك المكان وأقطار الزمان.  
وفي هذا التحول والارتجال، يرى الحكيم القديم صاحبه ما لم تره  
عين، ويسمعه الحكمة التي لم تسمعها أذن - ويجرب به الماضي ليعود  
به إلى الحاضر السالب، بعد أن تستعرض كرة الأرض في خاطره،  
وقلب صفحات التاريخ في فكره، يدرك الحاضر من منظور  
الماضي، ويقوم فيه بوظيفة الحكيم القديم - بتنامور - وهذه  
الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء، في كل زمان ومكان، أيها  
وُجدو وكبوا ارتأوا» [ص: ١١٧]

قد يدور في هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد،  
في عمل شاق وحادث، يطوى على من «مكتسب» - لكنه تجاوب  
بليس كل ما في الحاضر على الماضي - ولا يدرك الحاضر إلا من  
خلال تعرضه مع ماضٍ موجب - مطلق في يتجابه، يبدو غائيا من  
شي شائبة أو نقص، كأنه العروس المفقود الذي نطم بالعودة إليه  
ولكن هذا التجاوب كان وسيلة الشاعر الإحيائي، في تجاوز حاضره  
السالب، والارتجاع بهذا الحاضر إلى ما يماثل إيجاب الماضي - في  
عصوره الزاهرة، يضاف إلى ذلك أن هذا التجاوب كان يؤكد وعي  
الشاعر بجلال مهمته وعظم مسؤوليته، في حق الحاضر، والارتقاء به  
إلى مرتبة الحلم القديم، أو العودة به إلى العصر الذهبي الذي اقترن  
بالحكيم القديم.

وكما آمن حافظ وشوق بجلال حكمته، من هذا المنظر، أما  
بقدره شعرا على الوصول بالحياة إلى الاكتمال - بطريقتها الخاصة  
باطمئنه، وقد كان هذا الإيمان - على أي حال - حاد من إيمان  
شعر، الإحياء مخلوق الأدب روحه عام، خصوصا بعد أن حذر  
هؤلاء الشعراء المهم المشائفة للأدب، بوصفه «معرفة الأحوال التي  
يكون الإنسان المخلوق بها محبوا عند أولى الأمر»<sup>(١٢)</sup>، إلى فهم  
أعمق، تقترن به حياة الآداب باكتشاف أسرار الكون،  
ومعرفة ماهية العوالم، وبذلك قال أحمد شوقي - بعد أن تقمصت  
روح بتنامور - حكيم مصر القديم، وشاعرها الأول

«بابي إن العلم والبيان خلقا ليكونا حرب الأوهام -  
ونورا يخرج إليهم الأعمى من الظلمات، وإن حملها

وقال حافظ إبراهيم، بعد أن تقمصت روح سطع، حكيم العرب  
القدماء، وكاهنهم الأول

«اعلم يا ولدي أن عز الأمم موقوف على عز اللغات،  
وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها، فإن ظهر  
علم الأدب في شعب كان ذلك آية لظهوره - وعلامة  
على استعداده، فهو الذي يثبت لقول أسباب الرقي  
والعمران، ويعلنه لمساع أنواع العلاج، ويروحه على  
احتال المضاعف في سبيل النعال، ألا ترى أنه يحاطب  
الشعور، ويحدث الوجدان، فإن خلق الأول عطفة  
حرته منه، وإذا نشأ الثاني إطفاء شرده عنه، ألا ترى  
إذا قفط الشعور أحسن صاحبه بالحاجة إلى معرفة  
ما يحيط به - فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار  
الكون، ويدفعه إلى معرفة ماهية العوالم،  
[ص: ٤٠]

## ٢ - ٢

ولم يعد الشعر - شحنة هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم  
الجديد - وسيلة إلى النسبة الرجعية، أو سبيلا إلى التمسك المهيب، بل  
أصبح «نور الأرواح» وسلاح الإنسية، وهو فقط، الأمر من  
يقدها، «فما يقول الزهاوي»<sup>(١٣)</sup>، إن الشعر «عنه» وجد مع  
الشمس، «فما يقول حافظ إبراهيم» في مقدمة الطبعة الأولى من  
ديوانه (١٩٠٦)، هذا «العلم» ليس سوى «دعة روحانية» تخرج  
بأعراء النفوس، ولا تنحصر به غير النفوس الزكية، «والأمر أنهم  
سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون لما اختارت غير  
بيت من الشعر، ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفا  
للحكمة، وأوعية للحقيقة، لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه  
جاء على طريقة الشعر، وإن كان مشورا»<sup>(١٤)</sup> أما الشعر فهو  
صديق البشرية، وعدو الخبوت والظلم، «فما يقول شوقي» ذلك  
لأن الشاعر الحق «صادق الإنسية»، الذي «يمر بها على الخير  
وربوعه، والبر ويسبوعه، ويضل بها على الحق وقيله، ويمسكها إلى  
العدل وسيله» ويلم بها على الجهل ومعناه»<sup>(١٥)</sup>

ويقدر ما تستفيد هذه الكلمات بعض أحوال «لشاعر الحكيم»  
في حياة الجماعة، فإنها تؤكد أهمية «الشعر الحكمة»، في تعبير  
الإنسان، خصوصا عندما يصل حافظ إبراهيم هذا الشعر بالصفة  
الروحانية التي تخامر النفوس الزكية، أو يقر الشعر بالحقيقة التي  
تشرف على الكون في بيت منه، وبالحكمة التي تصل بين طرفة  
الشعر وآيات الكتاب العزيز، وذلك في عبارات تصل بين البعد  
للمرق والنعد الأخلاق من الحكمة، ليرد شوق تأييدها على أوهام -  
فصل بين الشعر وقم الحق والخير والحق



ونقد قال الزهاوي :

- لست بالشعر أبهى في كسبا  
لو أداوى يوماً به إملال  
أيا الشعر أمت لست متاعا  
يشترى أوبساع في الأسواق  
[ ص ٢٦٧ ]

- إذا لم يث الشعر إحسان أهله  
فليس عبقراً أن يهوى بإكبار  
وأحسن شعر ما يتم انتظامه  
على الأمر ، أو يندى الخيال بمقدار  
وأحسن منه حكمة عربية  
تدور على الأفواه كاشل الجارى  
[ ص : ٢٦٨ ]

وتلك أبيات تندرج في تحديد قيمة الشعر ، لتبقى « الشعر الخاف » ،  
وتصل بين الشعر والإحساس ، ولكن لثقل بين أعلى درجة في سلم  
قيمة وبين « الحكمة العربية » التي تدور كاشل الجارى .

صحيح أن شعراء الإحياء قد مدحوا ، كما مدح غيرهم من  
القديما ، وصحيح أن شعرهم لم يجل من نموذج الشاعر المدح الذي  
يراعى للمقتضى المتميز ، ويحرص على مقامات المستمعين حرصه على  
قواعد فنائهم وأصول اللياقة . ولكن مدح هؤلاء الشعراء لم ينظر  
على جوانب نموذج الشاعر للمادح الذي انحدرت به مواضع النفاق  
الاجتماعي والسياسي ، فصاغها أحد المتأخرين من القديما  
يقول : (٣٨)

للكلب والشاعر في حالة  
بالبت أني لم أكن شاعرا  
أما شعراء بأساطير كفة  
بسطم الوارد والمادرا

كما أن مدحهم لم يتطو على مرارة الشاعر المرأى ، عندما تدركه حصة  
ندم ، تدفعه إلى ما قاله حُرَّ دُرَّ (٣٩)

كم أظلت للمنيح في حمد قوم  
كان كفرأ بائدا ذاك الحمد  
خرج ألقا الصدوق إلى المي  
من ، وما من لوارم العيش بُدُّ

بل اقترن مدحهم عمري أخلاق ، يرتبط بالبور الذي تلعبه الحكمة -  
كما « أوما - في حياة الأفراد ، ولذلك قال البارودي

الشعر زين الزم عالم يكس  
وصيلة للمدح والدم

وعند تنق صورته « الشاعر للمادح » ، أو يتراجع نموذج ،  
يصبح السبيل لاستعادة نموذج الشاعر الحكيم ؛ فلا تغدو عبقرية  
الثاني قريبة المتلاعب بالكلمات ، في عبث بهلواني ، بل تصبح قرينة  
« الحكمة البائعة » التي تؤدي إلى « إقنات الأرواح إلى حقائق اجتماعية  
ومادية غير متبته إليها » (٤٠) . وتقترب هذه « العبقرية » بوع من  
« الكشف » ، يندو معه الشاعر الإحيائي قرين الحكيم القديم ، ذلك  
الذي يمس للحياة حلاها ، ويشرح للحاجة كمالها ، وتكشف له  
أسرار الماضي ، ينمى القدر الذي تكشف بصيرته عن أسرار المجهول  
المكتوب بسعد العيب .

لقد كانت الحكمة - عند شعراء الإحياء - أصل الشعر ومصدر  
قيمه . ولدبت آمنوا بدور الشاعر الحكيم في اكتشاف مغزى  
الكون ، ودر ذلك يدبج صبح الباري ، والتقاط المعرة من حركة  
الإنسان بين قطبي الزمان والمكان ، تماما مثلما آمنوا بدور الشاعر  
الحكيم في هدية الحياة وقيادتها . ولم يروا في ذلك أمرا هامشيا أو  
ثانويا ، بل كانوا يرون في التأمل الحكيم للكون والإنسان حنة  
وحدودهم ومبرر قيمتهم .

وبقدر ما آمنوا أن الحكمة تصل بهم إلى مرتبة شعراء الأسلاف  
الكبار ، من أمثال أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، آمنوا أن الصل في  
التأمل حكيم يمكنهم من تجاوز الأسلاف ، عندما يصل اللاحق  
سهم إلى ما لم يدركه السابق من أسلافهم .

فبارجا أهل من السبق أول

وبد الجهاد السابقات أصير

[ البارودي ٢ / ٢٥ ]

وبذلك لم ينظر شعراء الإحياء إلى الشعر بوصفه متجرا ، يطوف  
به الشاعر المادح على طالبي الشراء ، بل بوصفه « حكمة » ، تتخلق  
بها المعرفة في الشاعر الحكيم ، تثقل - عبر كتاباته - إلى الآخرين .  
فتقدمهم إلى الحق والخير والجمال ، على نحو ما هم شعراء الإحياء  
هذه القيم ، وكما تحد هذه المعرفة للتخلف من الحكمة أهمية الشاعر ،  
من منظور الآخرين ، تبرر هذه الحكمة للشاعر وجوده وبقائه ، من  
منظوره الذاتي ، على نحو يقرن فيه غياب الشعر عن الشاعر بافتقاد  
للعنى والغاية ، بل يقرن بالحقول للطقن ، بما يقول الرصافي

هو الشعر لا أفاض عنه غيره

ولا عن قوائمه ولا عن فنونه

ولو سلطتبه الحوادث في الدنيا

لما عشت أو مارست عيشا بلونه

إذا كان من معنى الشعر اشتغاله

بمعده للمعنى غير جوده

[ ١ / ٥٤٨ ]

قد طافا عزَّ به صخر

ورعا أذى بساقوام

فاجعه فيما شئت من حكمة

أوصفة، أوجب ناسي

[٥٣١ / ٣]

وعندما يقترن الشعر بالحكمة يهراق المدح «غصه مفهومه الشائبة»  
ببقترن بالعمدة، أو الحبب النامي الذي يغدو مثالا ينجح، وذلك في  
صوره مبدأ مؤداه

أيها الشاعر الكريم تدبر

واجعل القول منك ذا لحكم

لا تلم اللبم. وامدح كرمنا

بن مدح الكرم ذم اللبم

[٥٣٤ / ٣]

هذا المبدأ هو الذي دفع أحمد شوقي إلى أن يحدثنا عن كيف.

يظهر المدح رونق الرجل الما

جد كالسيف يهدهي كالصقال

[الشوقيات ١٨٨]

وأن يؤكد علاقة المدح بالحكمة في أبيات من قبيل:

- الحق أولى من وليك حرمة

وأحق منك بسفرة وكفاح

لامدح على الحق الرجال ولهمو

أو علَّ عنك مواقف الصاح

[١٠٧ / ١]

- ومن المدح ما جرى

وأذاع المناسبا

[٧٨ / ٤]

- واذكر الغر آل أوب وامدح

فن المدح للرجال حمراء

[٣١ / ١]

- فلم جرى الحطب الطوال لما جرى

يوسا بمباحشة ولا بهجاء

يكسو عدته الكرم جلالة

ويشيع الحق بمن لسانه

[٢٣ / ٣]

وذلك كله لكي يبرز شوق الجانب الأخلاقي للمديح، من حيث هو

تصوير لمصائل، في مقابل للجهاء الذي هو إيراد للنقائص،

فينجاوب للمغري الحكيم للمديح والهجاء، على نحو يؤكد تحول  
حكمة الشاعر إلى مصباح بصيص للجرعة سبيلها إلى القيم، فيحق  
لشوقي أن يقول

وما خط من رب القصائد مادحا

وأنزله عن رتبة الشعر هاجبا

فليس البيان المجر إن كنت ساعطا

ولا هو روز المدح إن كنت راضيا

ولكن هدى الله المكرم ووجه

حصلت به المصباح في الناس هاديا

[١٨٢ / ٣]

### ٣- ٢

لذلك كله - عرف البارودي الشعر بوصفه لمعة خيالية  
«تتألق وميضها في سحابة الفكر» حيث أشعنها إلى صحيفة  
القلب، فيبيض بلائها نوراً يتصل بغيته بأسة اللسان، فيمت  
بالوان من الحكمة، ينلج بها الخالك، ويهتدي بديدها السالك.  
[٥٥ / ١] وكما تحدثت البارودي عن «حسنات الشعر الحكيم» في  
مقدمة ديوانه، صاغ - في نظمه - صورة الشاعر الحكيم، لدى:

له بين مجرى القول آيات حكمة

يسندور على آدابها الحن والحرل

[٥٨ / ٣]

ورغم مراوغة الممار في تعريف البارودي للشعر فإن التعريف يهوى  
على قوال لاهة، تبدأ معها حركة الشعر من هذه «اللمعة الخيالية»  
التي يفرها المصوفة يوارق الحدس، ولكنها يوارق الحكمة التي  
تبدأ - عند البارودي - من «الفكر» لتنعكس على «القلب»  
فيبيض «اللسان» بورها الذي ينلج به الخالك، ويهتدي بهجه  
السالك، فكانها ذلك «المصباح» الذي يحمله الشاعر في الناس  
هاديا، في أبيات شوقي. وكما تقرر هذه الحكمة بأسور، تقرر  
بالمداية، فلا يتحدث البارودي - شاعر - عن نفسه شيء أقل  
من

- ملكت مقلبد الكلام وحكمة

لما كموكب لحجم الضياء منير

[٥ / ٢]

- فكيف ينكر قومي فضل بادنلي

وقد صرت حكيم فيهم ومثالي

[١١٢ / ٣]

- لما ليشتي لفظه دون حكمة

ولا عزى قول التت إلى الدعوى

[٢٠٠ / ٤]

وكما حرص حافظ إبراهيم ، في رثاء أستاذه ، أن يتحدث عن «كثرة حكمة» البارودي ، حرص - في لياليه مع سطيج - أن يتحدثنا عن حكمة المغزى ، خصوصاً حين يواعد التوحد بين حافظ والآخريين . فيطوي إلى الزوميات ، يهمل من معانيها ، ليروي - من حكمه حجر الله ينبوعها في جوف ذلك الحكيم<sup>(٢٧)</sup> . وكما يحدث حافظ عن البارودي وأبي العلاء ، بوصفها حكيمين ، تحدث عن إسماعيل صبري وأحمد شوقي ، في أبيات من قيل

وتسلوننا آيات شوقي وصبري

فأرأينا ما يجر الألفاظ

ملا الشرق حكمة وألفاظا

في ثيابا النخوس أي ألقاب

[٥٦ / ١]

ولكن نموذج الشاعر الحكيم يبدو نموذجاً معيارياً في شعر حافظ نفسه ، فهو حكيم متميز ، يخالب قلقة هذوه تأمله ، ويصرفه العلم الاجتماعي الآتي عن تأمل المغزى الكوني الذي شغل البارودي وشوقي والزهاوي ، في قسم لاف من شعرهم . ولذلك يبدو شاعر ، في ديوان حافظ ، حكماً يسلط العلم على البشر أكثر مما يرقب الطبيعة ، فهو يتأمل الكون ، لكنه يقلل حكماً ناعماً من جهالة قومه ، ساعداً على ما هم عليه من تواكل ، متمرداً على ما هم فيه من بؤس ، ساحراً بما ينظرون عليه من تكاسل :

وما كلف بالشعر إلا لأنه

منار لساو ، أو نكال لأحمق

[٣٤٩ / ٢]

ويتولد الشعر - «منار الساري» - من تلك «اللمعة الخيالية» التي يتألق ومبصتها في فكر الشاعر ، ويعيش لألوانها على لسانه ، فيعكس الوميض واللاء على قلوب الجماعة ، ليقل إليها تنوير الهداية الذي تصح به النور والأرواح

إن في الحكمة البليغة للرو

ح غناء كالمطب للأجساد

[٢٣٦ / ١]

وبور المعرفة الذي تتكشف معه أسرار الإنسان والطبيعة على السواء :

فم علوم لم تفتق كاسها

وتم رموز وحيها طامس السر

[٥٦ / ٢]

ويبدو أن حافظ إبراهيم قد اقترب من السر الذي يظن على نموذج الشاعر الحكيم عند البارودي ، فقد حرص حافظ - في رثاء أستاذه - على أن يهمل البارودي بحكمة الماضي ، خصوصاً سليمان (سي الحكيم) .

## وحلمي أراه في غير شيء

وصعدوا بحر ذيل احتيال

[ ٢٢٦ - ٢٢٥ / ١ ]

ولقد توقف شوقي في مقدمة ديوانه الأول ( ١٨٩٨ ) ليؤكد أن نسلافه من شعراء العرب كانوا حكماء وحكماء لم تعرب عنهم الحقائق الكبرى ، ولم يفتهم تقرير المبادئ الاجتماعية العالية . ووصل شوقي نفسه بآراء نسلافه ، خصوصاً للمعنى الذي كان يصوغ الحقائق في شعره ، ويدعى تجارب الحياة في مظلومه ، ويشرح حالات النفس ، ويكاد ينال سريرتها ، والنتائج التي كان ... يبنى الشعر عبرة وموعظة ، وحكمة بالغة موقظة ، وللتنبؤ صاحب اللواء ، والسماح للتي ما حاولتها في البيان سماء . ( ٢٢٨ )

وكما حاول شوقي استعادة نموذج الشاعر الحكيم وإحياءه ، أكد صلة الشعر بالحكمة ، وألح على هذا التأكيد ، في عبارات مزيجية :

في الأمثال والحكم أحسن آداب الأمم .

( نسواق الغنم ، ص ٣ )

## - تعلم حكمة الخاهرين

وتسمع في الخاهرين النطق

[ ١٩٠ / ١ ]

## - عالجوا الحكمة واستشفوا بها

وانشدوا ما حصل بها في السير

[ ١٢٨ / ١ ]

## - ولاخلد حتى تملأ الدهر حكمة

على نزلاء الدهر بعلك أو صبا

[ ١٤٧ / ٣ ]

## - والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة

أوحكك ، فبهر تفتيح وأوزان

[ ١٠٣ / ٢ ]

## - اسمع فطال ما يأتلك من حكمي

والهمم لهم لب نالده وهي

[ ١٥١ / ٤ ]

## - علمت بالعلم الحكيم

علمت بالنجم الكريم

كما يقول البارودي ، أو من خلال لون من التحليق يتباعد فيه الشاعر عن هذه الحياة ليتمتع متزاها ، ويأتي بأبيات ، كأنه «هدهد سليمان» ، لو لجأنا إلى استعارة شوق الأماسية في «شيطان بتاور» ويقلب الشاعر الحكيم حينه ، في هذا التحليق ، وهو يحور ما بين السموات والأرض ، بعد أن اتحد الخيال له براه ، فيصيح له مجال التحيل ، «ويتسع له مكان القول ، ويستعيد على لا تحويه الكتب ، ولا توعيه صدور العلماء» . ويندو الشعر - في النهاية - تأملا لا يخرج عن كونه أنشادا وحكمة ، وهما لا يكونان إلا من عليم مخرب «(١٠)» .

### ٣ - ١

وعندما يتحد الشاعر بهذا «العلم المخرب» ، ويتحد الشعر بهذا «العلم» الذي لا تحويه الكتب ولا صدور العلماء ، يتصل كلامه بنوع خاص من الحقيقة ، هي مصدر الحقيقة التي تبحث الخوض الأول للشعر الحكيم ، والشاعر الحكيم ، فتصنع ملكات الشاعر لالتقاط العبرة التي تنطوي عليها الأشياء ، واستخلاص المعنى الذي تقترن به حركة الكائنات ، وترسخ في الشاعر إيمان أشبه بإيمان الرسل ، أعني إيمانا يندو معه الشعر قدرا مقدورا ، بحمله صاحبه كأنه الرسالة ، أو النبوة ، لا يملك فكاكا منها بعد أن :

نصر الله بالحقيقة والحكم

حمة فالتفتا على صولجانه

[الشوقيات ٢ / ٩١]

ولكن تعود «الحقيقة» و«الحكمة» لتبرز في سياق متجاوب للمناصر ، يتأغم فيه «صولجان» الشعر مع «صمصام» الحكمة ، في آيات الرصافي :

فصرك إن الشعر صمصام حكمة

وإن الهوى معدودة من قبوه

إذا جنى ليل الشكوك صفته

عليه ففراه بفجر يقبسه

تقوم مقام الدمع في نفاثته

إذا الدهر أبكاني برب منونه

وأجمله للكون مرارة حيرة

فيظهر لي فيها خيال شؤونه

فأبصر أسرار الزمان التي انطوت

بما دار في الأقطاب من منجونه

[٥١٦ / ١]

ويندو الشعر ، في هذه الأبيات ، قريب للمعرفة التي تمسك بالهوى ، أو - على نحو أكثر حرية - قرين للمعرفة التي تصعبها الضلوع (= الهوى) كما يصعب الضائع (= الضياع) السيف الصارم اللامع الذي لا يثنى (= الصمصام) . «كما يتصل «صمصام

قد يكتف معي بالحقيقة» و«الخيال» اللذين يتحدث عنها شوق ، في بيته ، عن «الحق» و«الخيال» اللذين تحدث عنها ابن عربي ، مثلا ، في بيته «(١١)» :

إما السكون عيال

وهو حق في الحقيقة

والذي يفسهم هنا

حاز أسرار الطريقة

وهو اختلاف يرجع إلى طبيعة الفارق بين «رؤيا» ابن عربي ، المتصور صاحب الكشف ، و«رؤية» شوق ، للتأمل بحسب الحكمة ، ولكن يظل «الخيال» ، عند شوق ، قرين الحقيقة ، من حيث هو كذا الذي تتجلى فيه ، ومن حيث هو مجلاها الذي ينفص ويصفا على الأنساع والأفئدة . ولقد قال شوق : «الحقيقة ثقيلة فاستعبروا لحقائق العلم خفة اليان» [أسواق الذهب ص : ٢٣] ، مثلا قال الزهدوي :

إما الشعر في الحقيقة أصل

والخيالات كلها أبواب

[ص : ١٩٦]

ولقد زعمت عصبة ، فيما يقول شوق ، أن أحسن الشعر ما كان يواد «الحقيقة» يواد : «فكأنها كان بعيدا عن الواقع ، منحرفا عن الصور ، محابا للمحتمل ، كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال» . وأجمع للجمال والجمال . وليس الشعر كذلك في حكمة شوق . إنه قرين تأمل النظام الذي يحكم حركة الكون ، وقابله الكشف عن الحقيقة التي ترق بالإنسان عن المنافع المثلثة في الحياة الدنيا . وليس خيال الشعراء الحكماء من قبيل العالم المتأنس للحقيقة ، بل للعالم الذي :

أبوى الحقيقة منه والحقوق إلى

وكن بناء من الأخلاق بناء

[٦ / ٢]

ولا ترمط غاية شعر النهائية ، في حكمة شوق ، حاجات الصبر المادي ، الذي تتوقف عليه سعادة الإنسان ، في هذه الحياة الدنيا ، ذلك لأن الشعر «من كاليات الصبران الأدبي الذي تأم النفس عند الحقيقة المحسنة ، والمادة المجردة ، وتعمل في بعض أوقاتها إلى النقل بشعورها من عالم إلى آخر ، ومن قصاء إلى سراء» . هذه الثنائية التي يتعارض فيها الصبران المادي مع الصبران الأدبي ، وتعارض فيها الحقيقة المادية المحسنة مع الحقيقة الروحانية المجردة ، ثنائية مطلقة في حكمة شوق ، تقترن بتعارض العقل مع الهوى ، والروح مع الجسد ، في الحكمة القديمة ، ولكنها تتجاوب ، في هذا السياق ، مع ثنائية أخرى ، ترتبط بالتباعد عن الحياة الدنيا لإدراك حلتها ، وذلك من خلال لون من التحليق يدرك العقل فيه مائتات :

الحكمة ، والمعرفة ، في هذه الآيات ، ترتد المعرفة إلى تجارب الشاعر الحكيم ، حيث يسر العقل أسرار الزمان ، ويكشف التأمل صيرة الكون ، فتعكس الأسرار والعبرة على مرآة الشعر ، لتغدو الحكمة سلاحاً يواجه وائب الدهر ، ويفرى ليل الشكوك

ويسطع «صمصام الحكمة» ، في الآيات ، على نحو يذكر بهاؤه تلك «اللمعة الطليعية» التي ضاعت حكتها ، في شعر البارودي ، فكانت كوكبا «معم الصياء» متيراً . ويفترن «صمصام الحكمة» ، في هذا السياق ، بالحقيقة التي تسطع في حياة الشاعر ، كالمصباح ، فتشغل النور منه إلى الآخرين حوله ، فيذكرنا «صمصام الحكمة» بما قاله شوقي : «الحكمة مصباح يهديك حتى في وضوح النهار» . وعندما يتجاوب «الصمصام» مع «المصباح» يفترن الشعر بالمبدأ المنصوص . في بيتي الرهاوي

الشعر مبدئي الذي استصفته

والشعر ديني في الحيلة ومدهي

والشعر مصباح أزيل بهوئه

ما في لبائي معنى من غيب

[ص ٥٦٤]

ويسطوي تشبيه «المصباح» على دلائل متداخلة في هذا السياق ، تفترن أولاهما بسور المعرفة التي تضيئ للشاعر حياته ، وتضيئ للآخرين حياتهم ، فيكشف الشعر كالمصباح - أسرار الزمان وعبرة الكون وطبيعة الإنسان . على المستويين العام والخاص :

ولرب لعلية كمؤتلق النسا

يخلو الشكوك يفيها للمحوض

[الرسال ٣٠٧ / ٢]

وتفترن الدلالة الثانية بآثار أخلاقية ، يتحول فيها سور المعرفة إلى منار ، يهدي خطى السائرين ، فيكشف الشعر كالمصباح - معالم الطريق الذي يسلكه الفرد والجماعة :

لسوره في كل جنح نهدي

وبهيه في كل عطف نهدي

[البارودي ١٨٢ / ١]

وقد يسرب بعد علوي ، يفترن بوحى قدسي ، في الدلائل المتداخلة تشبيه للمصباح ، فتألف «الحقيقة» و «الحكمة» . بعد أن أمر الله بها فكانتا على «صولجان» الشاعر ، لبعدو الشعر :

هدى الله الكريم ووجه

جملت به للمصباح في الناس هاجيا

[الشوقيات ١٨٢ / ٣]

وقد يسير بعد إنسان على دلائل التشبيه ، فيقل «المصباح»

قرين تأمل عقي ، لشاعر يقول عن نفسه

في أنا المصباح ، لست بضائع

حتى أكون فراشة المصباح

[الشوقيات ١٠٨ / ١]

أو يقول لميره

يكحك مصباح من العلم مائع

به لعقول السائرين تير

[لرهاوي ١٦٨ / ١]

ولكن يكشف كلا القولين عن مكابدة الشعراء للحكمة ، في تعرف الحقيقة ، خصوصا عندما تحايلهم هذه الحقيقة لتجلبهم :

يتوهجون ويطلقون كأنهم

سرج معزك الرياح الأربع

[الشوقيات ٦١ / ٢]

وقد يتجاور البعدان الدلاليان ، في النهاية ، بتجاور التأمل والرحى ، في رثاء الزهاوي لأحمد شوقي

قد كنت أول شاعر بث الهدي

للناس فيما جاء من ألواح

باكوكبا قد كاد بمحو نوره

صدأ الدخني أحسن به من نوح

وقد انطفت وما هنالك موجب

إلا لفساد الزيت في المصباح

[ص ٦١٢]

وبطل تشبيه «المصباح» - في تقب دلالاته - غريب ، والحقيقة ، التي التفت مع «الحكمة» على «صولجان» الشعر ، أو الشاعر ، لتكرر مقترنة بالحق ، ملحمة دالة ، في أبيات مثل

- إذا أنا قصدت الفريد فليس لي

به غير تبيان الحقيقة مقصد

[الرسال ٢١٢ / ١]

- وأنشدته يخلو الحقيقة بالهي

ويكشف من وجه الصواب قناعا

[الرسال ٣٥٦ / ١]

- لذلك جعلت الحق مصب مقاصدي

وصيرت سر الرأي في أمره جهرا

[الرسال ١٨٢ / ١]

- والشعر ليس ينفع إنشاده

حتى يكون عن الحقيقة معريا

[الرسال ١٣٩ / ٢]

- تعودت إنشادي القريض المهلبا

ونزهت نفسي فيه أن أنكدها



بالجماعة ، يؤكد التكرار البعد الأخلاقي من حكمة الشاعر . ولكن تحول الحكمة - في بعدها الأخلاقي - إلى « حُكْم » قاطع ، يعدو معه الشعر « مصمص حكمة » ، يحرص على اليأس سبيل السلوك ، فعلى ما فيه من سطوة على النفوس . وعندئذ يتجاوب بيت حافظ إبراهيم

في الشعر حث الطامعين إلى الملا

و في الشعر زهد الناسك المزعج  
[ ١١٩ / ١ ]

مع بيت الرهاوي

تتشقق الأخلاق راشدة به

وبغيره الأخلاقي لا تشقق  
[ ص ٥٨٣ ]

ليصبح الرصافي صورة الشاعر الحكيم ، من عناصر أخلاقيه لائحة ، على النحو التالي :

وما يتفح الشعر الذي أنا قائل  
إذا لم أكن للقوم في الضع ماعيا  
ولست على شعري أروم مطوية  
ولكن نصح القوم جل مرايا  
وما الشعر إلا أن يكون نصيحة  
تنبط كملات وتبهر نايبا  
وليس سري القوم من كان شاعرا  
ولكن سري القوم من كان هاديا  
فطمعهم كيف التظم في القمل  
ومن أي طرقي يستغنون للعاليا  
وأبلى جديد القم مسم يرشده  
وجدد رشدا عندهم كان بابا  
وسافر هم راقنا حسب ظمهم  
يشق الطوامي أو يحوب الموايا  
وإن أفندهم حطة قام مصلحا  
وإن لنفهم فبسة قام راقبا  
[ ٣٥٢ - ٣٥٣ / ١ ]

ويؤكد هذا التجاوب ، بين الشعراء الثلاثة ، البعد الخلقى للحق والحقيقة ، في رسالة الشاعر ، يؤكد - من ثم - ما سبق أن صاغه البارودي ، نثرا ، في مقدمة ديوانه ، صلتا قال « ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس ، وتدريب الأذهان ، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لدى رجة مسرح » [ ٥٦ / ١ ] .

### ٣ - ٢

وإذا رددنا البعد الأخلاقي للحكمة على بعدها المعرفي . ومهما البعدين في سياق تتجاوب فيه حكمة الشاعر مع حكمة الأنبياء ،

ومن أجل حب للحقيقة لم أكن

مع الزمن القاري إذا ما تقيا  
[ الرصافي ٢ / ٦٥٤ ]

- عفاه على الدنيا إذا لمره لم يعيش

يا بطلا يحمي الحقيقة شته  
[ البارودي ١ / ١٩٣ ]

- أنا في حياتي بالحقيقة مفرم

وأقولها جهرا على الأشهداد  
[ الزهاوي ٥٢٥ / ١ ]

- وسأبلى على الحقيقة عا

وإن هاض من جناحي كلال  
[ الزهاوي ٥٨٨ / ١ ]

- الشعر حمر يقول

الذي يرى الحق فيه  
يقرب الحق إن قسا

له إلى سامعيه  
وليس يصح يومئذ

من الطريق النزيه  
[ الزهاوي ٣٤٠ / ١ ]

- إن الذي خلق الحقيقة علقها

لم يخل من أهل الحقيقة سجلا  
ولربما قتل الغرام رجلا

فقل الغوام كم أصبح سجلا  
أو كل من حامى عن الحق القى

عند السواد ضلالتا وذحلا ؟  
[ الشوقيات ١ / ١٨١ ]

- لم تدر أمة إلى الحق إلا

بهدي الشعر أو عطى شيطانه  
[ الشوقيات ٢ / ٢٩١ ]

- بي الأرض هل من سامع فأبى

حديث بصير بالحقيقة عالم  
[ الرصافي ١ / ٣٩٨ ]

- صف الحقيقة للشبان بالقلمى

فكل ظنى أن الوقت قد حانا  
[ الزهاوي : ٢٨٩ ]

كن بالحقيقة معمارا وإن جرحت

وأعلن للمر كل السر إعلانا  
إذا وعى الناس ما تنبيهه من حكم

آبوا إليك زرافات ووحلانا  
[ الزهاوي : ٢٨٩ ]

وكما يتجاوب التكرار للبح للحقيقة والحق - في مثل هذه الأبيات ، وغيرها - مع تشبيه الشاعر بالمصباح ، من حيث علاقته

نجحت القيمة المطلقة للشعر، من حيث علاقته بالإنسان والزمان، ونحو «حكم» الشعر الذي يصلو عن شاعر معين في زمان معين إلى حكم أولى مطلق، يتجاوز الزمان والإنسان والمكان. ومن هنا يتطور اتجاه قصيدة البارودي، تلك التي تبدو كأنها أول «بيان شعري» لشعراء الإحياء.

للشعر في الدهر حكم لا يبرره  
ما بالحوادث من نقص وتغير  
بسمو بغيره، ويهوى آخرون به  
كالدهر يجري مجرى عيسوي ومصوري  
له أوابد، لا تسفك سكرة  
في الأرض ما بين إدلاج وتغير  
من كل حال في تعلق  
بهتال بالبهر نفاس الماضير  
لجري مع الشمس في ليل كهرة  
على إطار من الأضواء مسرور  
طارد البرق إن مرت، وتركه  
في جوشن من حيك العز مژد  
صالح لم تزل تغل بالنسبة  
لدهر في كل ما فيه مصور  
يزهى به كل سامر في أرومة  
وتنقل الباس بهل كل مصور  
لكم بها زسخت أوكاد مملكة  
وكم بها غمدت نفاس مفرور  
والشعر ديوان أخلاق يلوح به  
ما عطف الفكر من بهشو وتغير  
كم شاد مجدا، وكم أودى بمثبة  
رأفا وعظما بمرجور ومغفور  
أنق زهير به ما شاده هزم  
بين الضلوع حديثا جده ما نور  
وقل جزل غرب الزبرقان به  
لباس منه بهدع خير مجرور  
أعزى جرير به حي الثمر، فإ  
عادوا بغير حليث منه مشهور  
لولا أبو الطيب المأثور منطق  
ما سار في الدهر يوما فذكر كافور  
[١٥٣ / ٢]

ومن السهل أن تلاحظ القيمة المطلقة التي تصفها قصيدة البارودي - وقد أوردتها كاملة - على «حكم» الشعر، من حيث هو حكم ثابت، مطلق، مطلق، يتألى على النفس والتغير. ولذلك غزرت الأثر الذي يحدده الشعر في الأخير بقلده الشعر على تعبير مصائر الكائنات. ولكن تتجاوز فاعلية حكم الشعر - في القصيدة - حدود الزمان والمكان، لتهمين على حياة الإنسان وتتطوى هذه الفاعلية على قوة كوية، تجرى مع الشمس، أو تطارد

البرق، فتدور قوة مطلق، تسيطر على الدهر نفسه، ليطلق آثارها، كأنه وسيط من وسائلها، فيستقل حكم الشعر من الدهر إلى الإنسان، ليصبح مبعثا على الزهو، أو حورا على الخوف، ومصدرا لعمران الأرض بالخير، أو مصدرا لإحباط نفاس الشر.

وتدخل قصائد الشعر وصحائفه في ثنائية متعارضة دنة، طرفاها «الحكم» المطلق للشعر وزمانه الدهري الأولى من ناحية، والنسبة المطلقة للإنسان وزمانه المتعين المهود من ناحية أخرى. وذلك ليقرر الطرف الأول بالثبات، ويقرر الطرف الثاني بالتغير.

وتفترق قصائد الشعر - في هذه الثنائية - بحركة العناصر المادية في الطبيعة، مثل الشمس والبرق والسحاب المصور، بكل ما يتصل بها من مدلولات الخصب، وذلك لتعبر «القصيدة» نفسها، في سياق مقارب:

كالبرق في عجل، والرهة في زجل  
والغيث في هلال، والنيل في قمل  
[٣٢ / ٣]

وتتطوى صورة الشاعر الحكيم، المصنعة في الأبيات، على بعد كوني، يقارب بينها وبين نوح الأسطورة، فيتجاوز البعد الملقى والأخلاق لحكمة الشاعر مع عناصر إحصاء كوني، ترتبط بالخلق والتجدد، على نحو يتجاوز معه حكم الشعر وعناصر الإحصاء في القصيدة، لينشك من كليتها نموذج الشاعر الحكيم، في هذه الصورة الملائكة، من قصيدة أخرى لبارودي:

له البهجة الفراء يسرى شعاعها  
إلا هام ألقى الفهم، والنفس الأمر  
تزامم ألفوا الكلام بهنده  
فلو نحن من صوت نكاد لها هنر  
له قلم لولا غزارة فكره  
لحقت لديه السحب، أو نقد البحر  
إذا اعتصمت بالليل فله رأسه  
نفجر من أطراف نكاد الفجر  
[٦٨ / ٢]

وليس من المهم أن نوقف - تفصيلا - عند المدلول الأسطوري لهذه الصورة، بل الأهم أن نلصق إلى دلالتها للمعرفة والأخلاقية من السواء، تلك الدلالة التي تتواشج فيها عناصر الصور، تواشج السحابة والفراء والشعاع والفجر، لتقابل هذه العناصر المصنعة المصنعة بضم الفهم والتباس الأمر وليل الجهل، فتفترق حكمه سور المعرفة ومارة الأخلاق على السواء، ويتصل كلاهما - المعرفة والأخلاق - هذه أسطورية يتسم بها الشاعر الحكم من الآخرين، أعنى العجز الذي يصل حركة الشاعر، وحركة القصيدة بالمثل، ما حركته للعامة لعناصر الإحصاء في الطبيعة، والتميز الذي يصل بقية الشر، من يتفوق القصيدة، بحركة معقدة، لعناصر تتحول إلى معنويات للحركة المعقدة.

ابن سنان (سيد القيلة) الذي ذهب به الدهر، وحفظ حكم الشعر  
انكسار الزبرقان (الغنى) أمام الخطيئة (الفقر)، مثلاً أنق حكم  
الشعر على غري بنى عمر (القيلة) في مواجهة جرير (الفرد)،  
وصالة كاهن (السلطان) بالقياس إلى النبي (الشاعر)، فلا  
يشت - في النهاية - سوى حكم الشعر، ذلك الذي لا يغيره  
بالحوادث من نقص وتغيير

وتكرر هذه الدلالة، في شعر البارودي، ولكن يسرب حدود  
الشعر، وثبات حكمه للطلق، ليعدى الشاعر، فيتحول الشاعر -  
بدوره - إلى كائن غنده كنهاته - مثلاً تتحد قصائده صور كل  
ما تمكسه - ولا عراة لو انعكس التشبيه، فيفس البارودي حدود  
الأهرام - في الدهر - إلى «خلود الدراري والأوابد» من شعره،  
[٢١ / ٢] فالهم أن يكرر هذا العصر الدال :

قولي باقي على الأحباب

[١٠٥ / ١]

- سبق به ذكرى على الدهر خالدا

وذكر الفنى بعد الميات مخلوده

[٢٣٨ / ١]

- سيد ذكرى بالشعر من لم يلا

وذكر الفنى بعد الميات من العصر

[١٧ / ٢]

- ومعات من أنقى على الدهر فاهلا

يؤلف أشعار المعاني ويجمع

[٢٤٧ / ٢]

- ومعات من أهلك تهف باسمه

ونذكر عنه صاغات الصاف

[١٣٥ / ١]

- إذا قلت بيتاً سار في الدهر ذكره

سير الحيا ما بين حرب ومشرق

[٣٤٩ / ٢]

- ولي من الشعر آيات مفصلة

تلوح في وجحة الأيام كالخال

[١١٤ / ٣]

- نيل للعظام، ويبقى ذكره أبدا

في كل عصر له صيغ وزمام

[٤٨١ / ٣]

لنقل - مع البارودي - إن «خلود» شعر قرير قدرة الشاعر

على أن يضم «شتات الكون في عصر أحرف» [٢٨٠ / ٢]

ولكن هذه القدرة قريبة حكمة يقر لها بالمعجزات الأنس والجان

[٣٣ / ٣]، ذلك لأنها قادرة على أن تلت الحياة في الأشياء

والكائنات، أو تشع الدمار في أعنى الأشياء، هي - من ناحية -

«تسمى» على الدنيا بكل ما يعمرها ويكنها [١٧ / ٢] - وير

وطيبي أن تقرر حكمة الشاعر - في هذا السياق - بكون

«مجم الصياء مع» أو «منار الساري» - ولكن ترعنا حركة

السياق نصها، من «النار» الأرضي إلى «الكوكب» السماوي،

فتقرر القصيدة بانبثق، والرعد، والبعث، والسيل. وعندئذ

يتحول نموذج الشاعر الحكيم نفسه، ويتقل من مستوى أدنى إلى

مستوى أعلى، فيقرب من نموذج «الحبر»، ناقل للمعرفة وحامل

المخصب، صاحب موسى النبي، ذلك الذي تخضر الأرض تحته أيها

حل، يقول البارودي عن نفسه، في قصيدة أخرى :

بغت مدى عميق، وارتدت سبعة

جئت بها أنقى على قدم الخضر

[١٦ / ٢]

وعندما يبدى طرفا لثانية الدالة - في قصيدة البارودي، من

حركة العناصر والأفلاك، في السماء، إلى حركة الإنسان في

الأرض، ليتعارض الإنسان مع الإنسان، لتجل الثانية من

تعارض مفيد، طرفه : حكمة الشاعر، وحرور السلطان وإذا

تجذبت «أركان مملكة» مع «كل سام أروته»، في هذا المستوى

من التعارض، يتجاوب «الشعر» مع «كل مصور ينق البأس» من

«أنفاس مرور»، ولكنه التجاوب الذي يجعل الشاعر طرفا يتصاد

مع حرور السلطان، على نحو يذكر - مثلاً - بالتصاد بين «الحكيم

بينما» و«الملئك» «بشليم»، في «كيلة ودمعة»، أو بالتضاد الذي

ينطوي عليه بيت الرصا

إن المتزوج فوق عرش ذكائه

يعلو المتزوج فوق عرش سريره

[١١٩ / ٢]

ويبدو الشاعر الحكيم، في هذا التعارض الأخير، أقوى من

بذلك، أو لدغورين من طعنا، فيريش «حكمه» «أركان ممالك

العدل»، وتدمر «حكمه» «أركان ممالك الشر»، فتخمد أنفاس كل

حاكم مغرور.

ويشدد البعد الأخلاقي لحكم الشاعر، في علاقة الإنسان

بالإنسان، ليصبح الشعر «ديوان أخلاق»، بصورة الفكر - بعد

بحث وتغير، ليتعارض الشاعر مع الآخرين، تعارض للمشرع

ولمشرع لهم، أو تعارض العقل والهو، وأخيرا تعارض المعارف

وطالبي المعرفة. وعندما يرفع التعارض الشاعر بالقياس إلى

الآخرين، يكتب ما يمكنه فكر الشاعر - في «ديوان

لأخلاق» - طامعا مطلقا، يقرر بالحكم الدهري للشعر، وزمانه

الأزلي، في مقابل تعبر الإنسان وفناء عالمه.

وعندئذ يذهب الدهر بالأصل الإنساني المتعب الذي عكسه مرآة

الشعر - أو «ديوان الأخلاق» - ويبقى الشعر على الصورة للمعكسة

هذا الأصل. وكما يصيب التغير الأصل بموارص التدبول وحوامل

الفناء، تبقى الصورة حل حالها، في الشعر، تتأني على التعبير،

وتقاوم الفناء هكذا أنق حكم شعر زهير (حكم القيلة) على قرم

ثالث - من ناحية أخرى - على جبل «لأنهار في الدو ريد» [١ / ٢٣١].

إن الشعر الحكمة قوة غير مطلقة ، في هذا السياق ، تمتع بحسب وتمي الجذب ، ونقترن بما يشيع الحياة أو يبيع الحياء ، ولذا كانت القصائد - عند البارودي - تتحرك على الأرض ما بين الإدلاج والتهجير ، أو الليل والنهار ، لتعبر كل ناد وتشد كل مجد ، وتتحرك ما بين النور والظلمة ، في السماء ، تحرى مع الشمس لتشر على الأرض إطاراً متقدماً من الأصواء ، وتطارد البرق لتسكنه السحاب الثقيل بالنظر ، تملو هذه القصائد بعضها ، عند شرق ، قرية نصب الأرض وخوة الزمان ، على نحو لا يتعارض فيه نصب شعر مع جذب الأرض بحسب ، بل يتجاوز الشعر قدرة الريح لفقرة بتجدد الكائنات :

أي نور الريح من زهر الشعر  
سر إذا ما استوى على أفعاله  
سرمه الحسن والبشاشة بها  
تستحمه نجده في أفعاله  
حسن في أوانه كل شيء  
وجمال القرص في بعد أوقته  
ملك طيلة على ربوة الخط  
مد ، وكرمية على صولجانه  
أمر الله بالحقيقة والحكمة  
فالتفتنا على صولجانه  
[المشوقات ٢ / ١٩١]

ويعود «الشعر» بيقترن بالثبات ، في هذه الثنائية الجديدة ، في مقابل الريح الذي يقترن بالتغير ويبدو «رياح الشعر» سرمدياً ، يتجاوز تقب الزمان وتبدل المكان ، أما «رياح الطبيعة» فيظل عارصاً ، غائباً ، لا يدوم ، يد يدركه ما يدرك الحوادث من نفس وتعبير ، فلا يخلد - في المكان - سوى ذلك الملك (الشعر) الذي تلتص «الحقيقة» و«الحكمة» على صولجانه . ولا غربة في ذلك فالشعر رتبة لا يجهلها إلا من جفا طبعه ، وبما عن قبول الحكمة سمعه ، «بما يقول البارودي [١ / ٥٨].

### ٣ - ٣

إن ارتباط الشعر بالحكمة - على هذا النحو - ينطوي على أعداد دالة ، لأن هذا الارتباط لا يبعد للشاعر أهمية بحسب ، بل يقترن هذه الأهمية بمجموعة من الأدوار التي يؤديها الشاعر في حياة الجماعة . وكما يؤكد هذا الارتباط الأهمية للمعرفة للشعر ، من حيث هو وسيلة أساسية في تعرف الحقيقة ، يؤكد هذا الارتباط أهمية أخلاقية ، يتخذ منها الشعر مصدراً للقيم وموجهاً لها . وعندما تتجاوز الأهمية المعرفية مع الأهمية الأخلاقية يعلو الشعر كشفاً وتأملاً ، وتشريراً وتعلباً على السواء .

ويرتبط الشعر بالكشف ، من حيث هو عمل تحيل ، تتألف فيه البنية مع الصورة ، ويتأثر فيه العقل مع الخيال ، ويتجاوز فيه الشعور مع الوحي ، ليعدو الشعر لونا من تعرف الحقيقة ، بمعنى أقرب إلى معناها الديني . قد تبيط هذه الحقيقة على الشاعر كما يبيط الوحي ، أو تتجلى كما تتجلى النواصع التي تفيض على الأهيلة ، لكنها تقترن بلحظات كشف ، يجعل فيها العيب ، قصيبه انماضي وللتقبل .

وللشعر عين لو نظرت بنورها  
إلى الغيب لاستشفقت بما في بطونه  
وأذن لو استصحبنا نحو كاتم  
سمعت بها من حديث قسوسه  
[الرمال ١ / ٥٤٧]

هذه العين التي ينظر الشاعر بنورها إلى الغيب ، وهذه الأدل التي يسمع بها الشاعر حديث القرون ، هي الأهيلة التي تضع الشاعر في حضرة الحقيقة ، لتضع صورتها ويرى أقطارها ، فتصبح له بوة بالأمياء . وقد حدثنا بحسب الحكمة من فلاسفة الإسلام عن إشراقات الأهيلة ، إذا صادقت نفساً شافهة ، وكيف يمكن للإنسان الحكيم أن يحول بهذه القوة ، في ساعة واحدة من الزمان ، في المشرق والمغرب ، والبحر والبحر ، والسهل والسهل ، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات ، «ويتجلى من الزمان الماضي ويده كون العالم ، ويتجلى فناء العالم» (١) .

وبعد وصل الماراني بين البوة والأهيلة ليبرر حكمة التي انق تبيط من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى ، ويميرها من حكمة الفيلسوف التي تصعد من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى ، وذلك على أساس أن الإنسان - الذي تبلغ قوة الأهيلة - حكمة - نهاية المكان - يقبل في يقظته عن العقل المعال المجزئات الحاضرة والمستقبلة . ويرى ، فيكون له كما قبله نبوة بالأمياء الإلهية (٢) .

والشاعر الإحيائي ، فيما يرى نفسه ، في بعض سياقات قصائده ، أشبه - بمعنى من المعاني - بهذا المني الذي يتحدث عنه الماراني . إنه حكيم صاحب بصيرة ، ترجمه الأهيلة - كالمراقب - إلى الملا ، فيرى مالا عين رأت ، ويسمع مالا أذن سمعت أو تمنعك الحقيقة على عينه ، في أسواق صمائها ، كما يعكس النور على المرأة المنقيلة ، فيكشف العطاء عن سمعه وبصره ، يبدو اشاعر كائنات

بعد محال الفكر لو محال أهيلة  
لأراك بظهر الغيب ما الدهر لأجل  
[البارودي ٣ / ٧١]

له تحت أمتار العيوب ، وفوقها  
عيون ترى الأشياء ، لا وهم وهم  
[البارودي ٣ / ٣٠٠]

إن عملة هذا الشاعر  
لها من وراء الغيب أذن صميمة  
وعين ترى مالا يراه بصير  
[البارودي ٢ / ٣١]

ذلك لأنها مجتلة تعمل في خدمة الحكمة التي توحد بين وجود  
الشاعر وظهور الحقيقة ، فيبدو الشاعر عنه بمثابة على من محالها

أنت الحقيقة إن عجب شخصها

فلها على من الرمان ظهور

[الشوقيات ٣ / ٧١]

ولا يوصف هذا الشاعر بوصف أقل مما وصف به شوقي فيكتور

هو جبر

كثيف الخطاء له ، فكل عبارة

في طيها للفقارين ضمير

[٣ / ٧١]

أو يخاطب بأقل مما يخاطب به حافظ إبراهيم شكبير .

نظرت بين العيب في كل لغة

وفي كل عصر ثم انتشأت بحكم

لم تحل المرمى ولا غرو إن كنت

لك الغاية القصوى فإنك ملهم

[١ / ٦٦ - ٦٧]

وعندما يبدو الشاعر « ملهماً » ويبدو الشعر « هدياً » الذي الكرم

وجهه » تتجاوب دلالة ما قاله شوقي

وسماء وحى الشعر من متعلق

سلس على نول السحاب يحرك

[٢ / ٨٣]

مع دلالة أبيات الزهاوي :

- أرى الشعر بعد الوحي أكرم هابطاً

من اللأ الأعلى إلى اللأ الأدنى

[ص : ٢٧٠]

- وهو إلى الرحي ينفذ

تاً من قدم بالنسب

[ص : ٥٥٨]

- ويكشف الحق إن الحق

حق عن الشعر احتجب

[ص : ٥٥٧]

- ما نظمت القريض إلا بالها

م جديد من السماء لغنى

[ص : ٤٣٦]

لتنجور الشاعر مرتبة البشر العاديين ، في هذه الدلالة ، فيلو

وأسمى من البشر : [زهاوي / ٥٤٥] ، لما يبط عليه من وحى ،

وما يتجلى له من كشف ، وما ينطوى عليه من إلهام .

وعندما يقتري الشعر بالحقيقة الخاطبة من اللأ الأعلى إلى اللأ

الأدنى ، في هذا البعد الدلالي ، يتحد الشعر والشاعر بصورة

« الطائر » ، ذلك الرمز للعرق الذي يحمل الحقيقة هابطاً بها من

الأعلى إلى الأدنى ، ومن المقدس إلى الدنيوي ، أو يصعد ساجداً  
ورامحاً ، ليصل بين البشر والأنبياء ، وبين الأثياء والآلهة ، فيحمل  
البشرى والعلامة ، في صعوده وهبوطه ، مثلاً فعل « المهدد » مع  
« سليمان » ، و « الحماة » مع « نوح » ، و « البرقي » مع « أبي » في  
« الأسراء » (ولتذكر « المهدد » والنسر المعمر - « اليد » - الروح  
الأكبر في « شيطان يتامور » ، إذ يصعد الأول مع الثاني ليأخذ  
« الحكمة الغراء »)

والشعر - في هذا السياق - قريب النفس الذي يسمو بالأرواح  
« إلى عالم اللطف وأقطار السماء » . لكنه يعود بهذه الأرواح إلى  
الأرض - كما يعود « طير الله »

هو طير الله في ربه

يسمى الماء إليه والسعداء

روح الله على الدنيا به

لهي مثل الدار ، والنفس الفناء

تكسى منه ومن آذاره

نفحة الطيب وإشراق النهار

يرسل الله به الرسل على

فترات من ظهور وعفاء

كأما أدنى رسول ومضى

جاء من بوى الرسائل الأداء

[الشوقيات ٣ / ١٥ - ١٦]

وعندما يتحد الشاعر بالشعر - « طير الله » - يتحول الشاعر به

فيصبح « طيراً » ، يأخذ الشعر

..... باليد من حل

كما طائر من حالي يتفضض

[الزهاوي / ٢٢٦]

أو يتحول الشعر إلى سماء [الزهاوي / ٦٣٤] يخلق فيها فكر

لشاعر [الزهاوي / ٣٤٥] ، فيطو فيها « كصديق نسر » [الزهاوي

/ ٢٥٧] ، أو يبط هبوط المهدد ، أو البلب :

يجعل الفن غيراً صافياً

غريق البح إلى جيل علماء

[الشوقيات ٣ / ١٥]

ويظل هذا الشاعر - « الطائر » - مطوياً على حكمة البهية ، في

حالي صعوده وهبوطه ، ذلك لأنه يصعد - في الحال الأول - من

تأمل اللأ الأدنى ، كأنه « روح تهاوت حة » ، وتسرى به الضمة ،

كالبراق ، خارج حدود الزمان القريب ، هو الشاعر الذي

تخذ الخيال له براقاً فاعلى

فوق السها يستن في طيرانه

ما كان يأمن هثرة لو لم يكن

روح الحقيقة ممكاً بعينه

فأتى بما لم يأنه متقدماً  
أو تطلع الأذهان في إتيانه  
[حافظ ١ / ٩٣]

وتقرب دوال مثل «روح الحقيقة» و «البراق» بين طيران الشاعر  
وإسراء الأنبياء . خصوصاً عندما تلج الدلالة على شعر حافظ ،  
ويقرن التحقيق طون من الإعجاز ، تصوعه أبيات من قبل

أطلق عبيهم من سماء خياله  
وحلق حيث الوهم لا ينجش  
وحياه بما فرق الطبيعة وقعه  
فأكبر قوم صانها وعظموا  
وقلوا نعدانا بما يحجز النهى  
فلسا إذن آله نترجم  
ولم ينحذ الناس لكنه امرؤ  
بما كان في مقدوره يتكلم  
لقد جهلوه حيلة ثم ردهم  
إليه الهدى فاستغفروا وترحموا  
[١ / ٦٨ - ٦٩]

وكي تشير لأبيات الأخيرة إلى المفارقة التي تطوي عنها جلالة  
الشعر بالآخرين ، تذكر المفارقة بترجم الأبيات . وعربهم في قومهم  
غربة «صالح في نموده» . فكانهم للشاعر الذي قبل

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه  
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه  
[حافظ ١ / ٩٣]

وكي المعرفة التي يصوي عليها الشاعر - «طير الله» - «مرحان»  
«تجاوز» - «تصل يده وبين غيره» - «نقى الأعراب والتوحد» -  
وتتضح منه أن من حوله ، كما يتقل النور من الشمس ، أو  
الكوكب ، أو النجم ، أو النار ، أو المصباح ، ويغدو وجود الشاعر  
بمنه قرين ضوء ماصع ، يقرنه بالحقيقة الحلية والحكمة الواضحة ،  
كأنه السير الذي يستق مع مولد الأنبياء (٩٣)

ويتحرك الشاعر على الأرض ، بطوف على الناس «بالحنان»  
و«الرعى» ، مشفقاً على حساده ، مستغفراً لعدائه ، يحوى عالمهم  
بقلب

حوائج  
كأنهن لودى الخفق أرجاء  
أو يشير إليهم بيد «لها إلى العيب بالأفلام إيحاء»  
في كل أملة لها إذا اتيجت

بسوق يزعد ولزواج ونفواء  
أو يحاصيهم بصوت  
... .. عييد الراسيات له  
كما عابده يوم السار صيحاء  
[الشوقيات ٢ / ٨]

أو بصوت  
فيه من نعمة للزماير معي  
وعليه قداسة التزييل  
[الشوقيات / ١٣٨]

وتقرن بوة هذا الشاعر بالحقيقة اقترانها بالحب ، لينحارب البعد  
للمرق مع البعد الأخلاق ، تجاوب قول الزعواي عن المتن  
إن يكن أحمد تبا في القو  
م لما إن عليه من تريب  
فلقد كان الشعر يوحى إليه  
سورا للإصلاح والتهذيب  
[ص ٧١٦]

مع قول حافظ عن شكبير  
أناسهم بشعر عفرى كأنه  
سطور من الإنجيل تلى وتكرم  
[١ / ٦٨]

مع قول شوق الحقيقة المسلمين  
والشعر إنجيل إذا استعملته  
في بشر مكسومة وسر هوار  
[٢ / ٣٩]

وتتحقق دلالة جديدة من هذا التجارب - تقرب - حيث  
والشعور ، وحياء الشعور الحق في النفوس ، فتتدفق الدلالة في  
بيت حافظ عن شوق

وفي الشعر إحياء النفوس وزنها  
وأنت لرى النفس أعذب مع  
[١ / ١١٩]

مع بيت شوق عن النبي محمد ، (صم) :  
بكل قول كرم أنت فائده  
لحي النفوس ويحي ميت أهم  
[١ / ١٩٧]

لبص هذا التوافق معي على الدلالة المصصة في بيت شوق  
أيا الزهراء قد جاورت قدري  
معدحك ، بيد أن في انشباب  
[١ / ٧٦]

وإذا كان لكل بي آية ومعجزة ، فاشعر معجزة اشعر وبته  
إن صائده ، آيات حكمة ، [بارودي ٣ / ٥٨] و «آيات مفصدة»  
[البارودي ٣ / ١١٤] تماثل «آيات موسى التسع» في الإكبار  
[حافظ ١ / ١٤١] وتماثل «آية يوشع» [بارودي ٢ / ٥٥٥] في  
الإعجاز ، هي  
شعر من التنق الأعلى يؤيده  
من جانب الله إهام وإحاء



إن معجزة الشعر القصيدة معجزة دبية ، في هذا السياق ، تقدر بمعجزة الأنبياء وكتبهم ، وتتجاوز قدرة الإنس والجن ، تبقى حادثة على الدهر .

غنى النفوس وتبقى وهي ناضرة  
على الدهور بقاء السبعة الطول  
[بارودي ٣ / ٣٥]

واليت الأخير للبارودي ، لكن الدال المراءى في نهايته يعطى على ملول مزدوج ، يجمع - في إشارته - ما بين المعلقات اسبع والصور السبع الطوال من القرآن الكريم<sup>(١٥)</sup> ، فهو دال يتجاوب مع غيره من الدوال ، ليصل حكمة الشعر بالكشف . ويصل حكمة الشاعر بحكمة الأنبياء ، ويرد نبوة الشاعر ومعجزة القصيدة إلى تصور إسلامي متأصل ، لاسيل إلى مجاهله .

#### ٤-٢

ولكن ماذا يحدث عندما لا يسرى الشاعر الحكيم مع الوحي الذي تفوده ، روح الحقيقة ، بل يوقف إزاء الصبغة ، يبحث في الحقيقة في الأرض ، بعد أن خلق وردها في السها ؟ إن الشعر بالحكيم ، عندئذ ، يتحول إلى بشر يخاطب بشراً ، ولا يسجد بحركة العناصر العاجنة في الطبيعة بل يتصل بها ، يرقبها ويتأملها ، يوصفها رموزاً متصلة به . لكنها مؤثرة به ، ومرتبطة بنظام هو جزء منه ، فيبحث فيها عن للمعنى والمعنى ، من حيث هي رموز لو استطاعت تكوين سرها

لأنفصرت مجموع الخلائق في سطر  
[بارودي ٢ / ٥٤]

ويروح الشاعر ويعدو كل يوم إلى هذه الرموز ، فيها يقول البارودي ، ليحس «أزاهير علم» ويبحث «أفعال رموز» . لكنه يترك أتنا

إننا عاقبتنا قُلَّ وَفَرَّ بَدَتْ لَنَا  
مَارِضٌ لَمْ تَفْتَحْ بَزِيحَ وَلَا حَرَّ  
[بارودي ٢ / ٥٧]

وعندما يتحول مودج اشاعر بحكيم . في هذا السياق ، يدرك محل «الشاعر الذي» إلى محل «الشاعر المتأمل» . تشعب صوره «الملهم» التي تناوشها الرؤيا الأدبية ومحل محبها صورة «المفكر» التي تسرب في دلالاتها الحكمة النظرية لرؤية دبية في جهة مطاف ولا يقارب البارودي . عندئذ - بين خطوط وخطوط - المحصر . . . بن يقول في نواضع الإنسان

هذه حكمة كهل خابِر  
فانصبت فهي مع القنصر  
[بارودي ٢ / ٨٦]

من كل يث كآى الله تكته  
حقيقة من خيال الشعر غراء  
وكل معى كمبى في محاسنه  
جاءت به من بنات الشعر علواء  
[الشوقيات ٢ / ٧]

هذه القصائد الآيات هي معجزة الشاعر التي شيتته «كآ شيت هود ذؤانة أحمد» [حافظ ١ / ١١٢] ، ولكنها معجزة الشعر القصيدة التي صاعها

فكّر أقر له .  
بالمعجزات قبل الإيس والخليل  
[البارودي ٣ / ٣٢]

والقصيدة التي يقال ص  
ألا إنها تلك التي لو تزلت  
على جبل أهوت به فهو خائع  
[البارودي ٢ / ٢٢٣]

ونعني في حاجة إلى أن نأقت الانبثاء إلى التجاوب بين وصف معجزة «سور القرآن» ووصف معجزة «القصائد الآيات» ، في الآيات السابقة . ولا يقتصر هذا التجاوب على «القصيدة» التي شيت شوق - في آيات حافظ - «كآ شيت» [سورة] هود ذؤانة أحمد [التي] ، بل يتجاوزه لتذكر معجزة القصيدة بمعجزة القرآن . فبدت التجاوب الدلالي بآيات قرآنية ، من مثل : «قل لن اجتمعن الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً» [الإسراء / ٨٨] . أو «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله» [الحشر / ٢١] ولا عثرة - مع هذا التجاوب - أن يقرن الزهاوى الشعر بأروحي ، أو يصل قواف الشعر بالإعجاز النبوي [زهاوى ٧٠٤] و

وب شعر له الملائك نعنو  
وهي ليله سُسُجُودٌ وركوع  
[زهاوى / ٥٩٥]

أو يقرن حافظ إبراهيم أبيات البارودي بآيات التزجيل  
وحنت بآيات من الشعر فضلت

إذا ما تلوها ألقى الناس سجداً  
[حافظ ١ / ٨٦]  
لتذكرنا دوال اليث بالكتاب الكريم الذي أحكت آياته . ثم فضلت من لدن حكيم خبير» [هود / ١] ويظل أثر الشعر مقترنا بهذه القدسة التي يستمع بها الوطن إلى شعر أحمد شوقي . عند حافظ إبراهيم . وكان هـ الوطن

يصمى لاحمد إن شذا مرعاً  
بصفاء أمة أحمد لأذاته  
[حافظ ١ / ٩١]

وإذا جشنت وإذا اطمانت ، وإذا شكرت وإذا هجنت ، ومن  
الضاح إذا امتنحت ، والسرائر إذا بليت ، والأهواء إذا حثرت  
مدارس لا يفرغ الليب منها ، ودروس لا يصير الحكيم عنها  
[ص : ٨٨] .

هذه الفلسفة الحكمة التي يأخذها المرء من نفسه ، ومن حيث  
التحت فرأى ، هي التي تحير القلب العاقل لعيني الشاعر الحكيم في  
الطبيعة والإنسان ، وهي التي تغير صورة الشاعر المتأمل عند شوق ،  
وتصل شعره بالبارودي ، في الوقت الذي تحيره عنه . ولكن تسع  
حدثنا عيني المتأمل عند شوق ، لتجرب العين ما بين السماوات  
والأرض ، لتقرب علاقة الكائنات مجدها ، أو علاقة الكائنات  
بالكائنات . ويقدر ما يتأمل هذه العين الطبيعة ، من حيث علاقتها  
بمدها وبالإنسان ، تتأمل علاقة الإنسان بالإنسان ، وتصل الزمان  
بالمكان ، لتقرب الإنسان في حركته بين الماضي والحاضر والمستقبل .  
منقبة عن حلة هذه الحركة التي ترجع بكل شيء إلى مبتدى أمره  
ومنتها . وعندما تسيطر هذه العين الحكيمة على الشعر ، وتوجه  
مساره ، يخلو الشعر تأملاً والشاعر متفلسفاً ، يستخلص « البعرة » ،  
ويكشف عن « الحقيقة » ، ليشرح للآخرين طريقهم بما استخلص  
واكتشف

ولن يقول شوق ، حينئذ ، ما قاله البارودي :

كلّ الفلك الدوّار إن كان ينطق  
وكيف يجير القرون أحمرس مطلق  
نسأله عن شأنه وهو صامت  
ويخبر ما في نفسه وهو مطلق  
فلا سره يبدو ، ولا نحن نرعى  
ولا شأوه يدنو ، ولا نحن نلعق  
[٢ / ٣٥١]

بل يقول :

تلك الطبيعة كف بنا يا ساري  
حني لأربك بديع صنع الباري  
الأرض حولك والسماء اهتزنا  
لروائع الآيات والآثار  
من كل ناطقة الجلال ، كأنها  
أم الكتاب على لسان القاري  
دلت على ملك الملوك ، فلم تدع  
لأدلة السفهاء والأحمبار  
من شك فيه نظره في صنع  
نعمو أقيم الشك والإنكار  
[٢ / ٣٦]

بؤسس - بذلك - حصراً دالاً ، يشكر في يبي حافظ .

إعنا الشمس وما في آياها  
من معان لمعت للمعارف

ونكن في اعتداد الحكم

في الناس إلا كالذي أنا عالم .

فديما ، وعلم المرء بالشئ نافع

ولست بعلام المخبوب ، وإعنا

لنرى بلحاظ الرأي ما هو واقع

[بارودي ٢ / ٢١٦]

ما أحمد شوق فإنه يقول

والشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يفتب إحدى عينيه في الدر  
ويجبل أخرى في الثرى ... ويقف على البيات وقعة العزل ، ويمر  
بالمرء مرور الويل .

قد تذكر صورة الشاعر الذي يصف شوق قلب عيبه بين الدر  
والدرى ، أو الثريا والثرى ، بصورة الشاعر التي صاغها ثيسوس  
Theseus ، في مسرحية شكسبير « خلم منتصف ليلة صيف » ،  
عندما قال : (١٦)

في عيني الشاعر في جنون رهيف

تجرب ما بين السماوات والأرض ، والأرض والسماوات

ولكن تغلب عيني الشاعر ، عند شوق ، قرين القلب العاقل لعيني  
حكيم ، تتأمل عطية الكون ، لتري « بديع صنع الباري » ، وترصد  
« مصائر الأيام » ، لتنظم الحكمة التي تطفئ العظمى « كوكب الشعر »  
للحكمة - مذ كان - وطن . ولذلك لا تفترق العين العاقلة للحكيم  
بذلك المس الذي يجمع بين « الشاعر » و « المجهون » و « العاشق » ،  
هذا ليس الشكسيري الذي صاغه إبراهيم اللزني في يته : (١٧)

للالة روضهم باكراً

الصب والمجنون والشاعر

بل تفترق العين العاقلة ، عند شوق ، بالحكمة الماددة التي تجمع بين  
تأمل الشاعر وتمكّر الفيلسوف ، وتصل بسعي كليهما لاكتشاف  
الحقيقة التي تكن وراء الثريا والثرى ، والحقيقة التي تحكم نظام الدر  
والدرى ، والحقيقة التي يجدها المتأمل في نفسه ومن حوله . ولقد  
كشف « بستانور » لصاحبه « المدهد » الغطاء . هي سبيل الوصول إلى  
هذه الحقيقة ، عندما حدثه عن العلم الذي ليس له وطن ، والحكمة  
التي ليس لها دار ، فقال له - مما قال

« عرفت صوف العلم فلم أركالمسفة يأخذها المرء من نفسه ، ثم  
من حيث التفت فرأى ، وكلما قيل له فسمع . من حديث للتكلم ،  
ير صدقا وإن كذبا ، وصموت الناطق ، إن بكامة وإن بكاء ، وبعيم  
لحم وبؤس ، بنيس ، ومثبة المستكبر وهديان المهوس وعربة  
السكران ، ومن الليل في مشاطها ، والنحل في معامليها ، والدر في  
مستثارة ، والبرق في مستطارة ، والزهر في إقناله وإدباره ، والفلك  
بين وسادة ، والبحر مضطربه وقراره ، ومن النفس إذا اعطت وإذا  
صغت ، وإذا طمعت وإذا قنعت ، وإذا رغبت وإذا تسلت ،

التقابل ، هو «عبرة» تغدو معها الطبيعة مظهرًا من مظاهر الخلق ،  
فهي - على عكس الإنسان .

ليست محادثة ولكن صورة

فلمت كسبدها فجلاً المبدع

[زهاوى : ٤٩٨]

هذه الطبيعة (القديمة) باقية ، في مقابل الإنسان (الحادث) الذى  
يزول ، ولذلك بصمت الإنسان ، في النهاية ، ويتكلم الخمر ، فيما  
يقول شوقى . [شوقيات ٢ / ٦٤]

ويعتد عناصر الطبيعة تحولات أزلية ، في هذا التقابل ، يورى  
ثباتها ثابت الدهر ، وتكشف دلالاتها عن ضالة عالم الإنسان وسرعة  
فناءه وتغيره . هكذا تحفظ « الشمس » - « أنعت يوشع » عند أحمد  
شوقى - لتأريخ القرون ، فهي « من يورى الأخبار طراء » [شوقيات  
١ / ٢٦٦] ، وثيق رعم فناء الإنسان ومصارع الدول :

من النار ، لكن أطرافها

تدور بهالقوة لن يسيد

من النار ، لكن أنواعها

بالسبية زينت للعبيد

هي الشمس ، كانت كما شاءها

كلمات القديم ، حياة الجديد

[شوقيات ٢ / ٣١]

يقول « الشمس » يقبها « الهلال » ، في هذا السياق ، ذلك  
الذى يصف مثلها بالقدم والثبات

أهواء آدم هذا الهلال

فكيف تقول أهلال الوليد ؟

نعدُّ عليه الرمان القريب

وبعض علينا الرمان البعيد

على صفحته حديث القرى

وأبسام عاد وضباب نمود

وطيبة أهلة بأسوك

وطيبة مغفرة بالصعيد

يرول بسطن سناه الصفا

وبغى بعض صاه الجديد

ومن عجب وهو جد اللباني

يسيد اللباني لها يسيد

[شوقيات ٢ / ٢٩ - ٣٠]

ويصل هذا السياق بين « الشمس » و« أهلال » - ن قصائد  
شوقى - وبين « الليل » ، ذلك الذى لا يدرك من « أى عهد فى  
القرى يتدقق » ، وذلك الذى أحلق « راووق الدهور » ولم تزل به  
« حمأة » ، كالمسك لا تروق . [شوقيات ٢ / ٦٥ - ٦٦]  
إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة - « شمس » ،

حكمة بالغة قد ملئت

قدرة الله ليقوم هالدين

[١٩٦ / ١]

مثلما يتكرر فى بيتى الزهاوى

ماوى الطبيعة أرضها ومجتمها

غير الطبيعة ما يضرب وينزع

هى مظهر لئله جل جلاله

والله تطلبه العقول فتزج

[ص : ٤٩٨]

ويتكرر - أخيراً - فى بيت الرصافى

مشاهد فى تلك القرى ومناظر

لجئت على أطرافها قدرة البارى

[٢٦٣ / ١]

ويعتد لشعر المرأة بها صور الطبيعة تظهر ، فيما يقول الزهاوى  
[ص : ٢٧١] . ولكن تكشف المرأة عن المخرى الذى للكوكب  
مكنا أسير قديم ذو قصوى ، وبكائنات السطور . [الزهاوى  
٧٢١] ويرتبط تأمل الشاعر الحكيم ، فى هذا السياق ، بقراءة كتاب  
الطبيعة ، والتطلع فى مرآتها ، لتعرف ما فى سطور هذا الكتاب عن  
الحكمة ، وما يعكس على صفات هذه المرأة من المخرى . ولماذا  
لأنقول مع الزهاوى

إن هذا الوجود سر لى

فى سماء وسبعة الأرجاء

وليسل الحكيم يقرأ فيها

من مراد الحقيقة الخرساء

كلمات ، وقد تكون رموزا

كشفت فى صحيفة زرقاء

أعين الحاهلين مها تبارت

لائراها كأمهين العلماء

[ص : ١٤٨] .

## ٤ - ٢

والحكمة التى تتطوى عليها سطور هذا الكتاب قريبة المخرى الذى  
يعكس فى المرأة . إنها حكمة من طراز حمير ، تلعتا إلى كون  
محكم ، تشير عناصره إلى صانع مطلق ، نسق هذا الكون فى أبداع  
نظام ممكن . وتوارى الطبيعة الإنسان ، فى هذا الكون ، ولكن  
تتصف الأولى بالثبات ، ويتصف الثانى بالتغير ، علاقة الطبيعة  
بالسر علاقة الثابت بالثبات ، أما علاقة الإنسان به فهى علاقة  
الزائل بالدائم . ويتطوى ثبات الطبيعة على مخرى ديبى ، فى هذا

والخلال ، و « الليل » ، كأمثلة - هي العلاقة بين عناصر الطبيعة الثابتة الأولى ، من حيث هي « صورة قلعت كبدعها » ، في مقابل الإنسان الحادث ، الذي لا يعرف سوى الزمان القريب . ولذلك تنمو حياة الإنسان ، في تأمل شوق - قرينة حلم سريع الزوال ، خاطف كابرق ، عابر كالطيف ، ولم كعجل للوريد ، قصير كالدقائق والثواني . (١٨٨)

ويصل هذا البعد الدلالي بين شعر شوقي وشعر سلفه البارودي ومعاصره الزهاوي (١٩٩) لتؤكد قصر الحياة الإنسانية ، في مقابل الامتداد اللاهائي للطبيعة ، ويبدو الزمان الإنساني زماناً قريباً ، متغيراً ، سريع الخطى ، في مقابل زمان الطبيعة ، البعيد ، والثابت . وفيها كانت حياة الإنسان ، في هذا التقابل ، « سنة من كرى وحيف نهار » ، فيها يقول شعر شوقي [شوقيات ٢ / ٤٩] - فإن هذه السنة سرعان ما تنتهي . لتحلها الخليفة التي يتدد على وقعها المطرب . وتلدو تحت شمس صحوها أصمعات الحلم المصير . فلا يبقى ثابتاً سوى عناصر الطبيعة التي تغلر الإنسان ، بانتظامها الأزل . وإطارها الدائم . ومقزاه الذي يدل على بديع صنع الباري ، في الكون المحكم الذي تعيش فيه

وتتحرك عناصر الطبيعة حركة مطردة . في زمان هذا الكون المحكم ، يصح لنواميس ثابتة . وتنعكس قوانين دائمة . وأهم ما يفتت الانتباه ، في هذه الحركة ، دورها المنتظمة التي تتكرر معها الحركة ، متعاقبة تعاقب الليل والنهار ، متتابعة تتابع العروب والشروق . متوالية تولي حريف وأريج ولا يسو جديد . مع هذه حركة - سوى بحليها الشعرية . التي تقف من حال إلى حال . تقف انجم ما بين لظهور وغياب ، أو تقف الزرع ما بين النماء والبدول . ولكن تعود التحليات المتغيرة إلى عتبة الحركة نفسها . فتعاقب العناصر والظواهر ، على نحو يؤكد أن

السكون شيء نسبي

والحادثات به تطوف

[زهاوي ، ص : ٣٨]

وبمرور هذا لثبات الكوني صورته على العناصر والظواهر ، فيجعل تكراراً منتظماً . في دورة الملك ، وحركة النجم . وتتابع الليل والنهار . وظهور الشمس للفقير بالانحاء ، وعروبها للقرن بالدول . فقرأ في شعر البارودي

- فلنك يدور . وأنجم لا تأنل

نبدو وتغرب في فضاء أقيم

[٢٠٢ / ٣]

- غار وليل يدان . وأنجم

تخب إلى ميقانها ثم تشرق

[٣٥٣ / ٢]

- تغيب الشمس . ثم تعود فينا

ونلوي . ثم تحضر البقول

طبائع لا تغب مرددات

كما تعرى وتشتمل الحقول

[٢٠٢ / ٣]

ويؤكد هذا التكرار أن حركة كل شيء في الكون ثابتة ثابت محمد الدائرة . منتظمة انتظام حركة « الدولاب » . هذا الانتظام الثابت لحركة الدائرة . أو « الدولاب » ، هو الذي يحكم حركة الأرض حول الشمس . وهو الذي يحكم حركة القمر حول الأرض ، بل يحكم حركة الأكوال كلها ، فقرأ في شعر الزهاوي

- وهكذا الأرض حول الشمس دائرة

كما يدور حوالى أرضنا القمر

[ص : ٦٠]

- تدور حول أمها

ذكاء كالكسب

[ص : ٦٣]

- والأرض بنت الشمس لله

حرف أمها جرياً وتحدى

وتدور في أطرافها

مشدودة بساخطب شدا

فستطوف مثل فراشة

لاقت ببح السبل وقيد

وتدور محورها نوحه

عمر نور الشمس عهد

[ص : ٣٧]

- إنها أكوان تدور على نفسها

تور الريحى مرصيات

[ص : ٦٨٦]

- أما الزمان فإن في دورانه

ما يربط الأزل بالأبد

[ص : ٥٢٦]

- إن ناعوس الدور أشمل نامو

من وإن لم يرق هناك فوبق

[ص : ٥٣٨]

وإذا كان كل شيء يدور . في الكون المحكم لدى تعيش فيه . فليس هناك شيء ثابت سوى مبدأ الحركة نفسه . في تعاقبها المنتظم . وحليها التي تمتد بين السماء والأرض . والآزالي والآباد . وتكرارها الذي لا يمتد متردداً في الطبائع الإنسانية . والأساس في ذلك كله مبدأ تكرر مؤداه

هافي قوى الإنسان أو تركيبه

شيء إلى غير الطبيعة ينتمى

[زهاوي . ص : ٢٤٠]

وكما يرب هذا المبدأ في ظواهر الطبيعة . يسرب في حياة الإنسان : مصنها معاً . ليحصل منها بعض عجيبات الملك

الدَّوَّارُ ، في حركته الكونية المنتظمة ، وفي دورانه الذي يصل بين الأرض والشمس والنجوم والأقمار ، وفي تكراره الذي يحاور بين تقبُّب حياه الكائنات وتقبُّب حصول الطبيعة .

وعندما يتساءل الرصافي ، في هذا السياق ، قائلا

سل الفلك الدَّوَّار عن حركاته  
وهل هو فيها دائر باختياره؟  
[ ١٠٥ / ١ ]

فإنه يكرر التساؤل الذي طرحه البارودي من قبل

سل الفلك الدَّوَّار إن كان ينطق  
وكيف يجير القول أخروس مطلق ؟  
[ ٣٥١ / ٢ ]

وبعيد عن العصر الدلال الذي تكرر في تساؤل حافظ

سل الفلك الدَّوَّار هل لاج كوكب  
على مثل هذا العرش أو راح كوكب ؟  
[ ١٢ / ٠ ]

ويرتبط التكرار - كإعادة - بتقاييد أسلوبية ، تصل إلى شعراء لاحقين ، وتؤسس ثوابت متكررة . ولكن الثوابت المتكررة نفسها تنبئ عن رؤية تتطوّر عليها ، وتنتج عن تطور متأصل ، تسرب عناصره في قصائد متباينة ، تصل فيما بينها ، على أساس من هذه الرؤية القدرة في أمثال القصائد .

وبل أهم الثوابت الأسلوبية ، في هذا السياق ، التضاد . ذلك الذي يكشف عن عنصرين متقابلين ، يطوى تحابلها على مغزى دال . إنه التضاد الذي يواجه فيه الليل النهار ، والعروب الشروق ، والحريف الربيع ، والموت الحياة . ولكن للمواجهة نفسها ثم على مستوى التزامن . حيث يتحاور التقيض في الآن ، تحاور الخير والشر في الإنسان ، أو تحاور الموت والحياة في الكون . ولكن يتم التذكير على مستوى التعاقب ، فيتكرر التقيض متتابعين عبر الزمن ، كأنها مظهر آخر لتكرار حركة الكون التي نخضع لناموس الدور

وإذا كان « ناموس الدور » يعني حركة متكررة . في هذا السياق ، يدور بها « الحدث الدَّوَّار » حول نفسه . أو حول غيره . فإن تكرار الدائري ثابت هذه الحركة يعني تعاقبا عبر نقاط . بشكل تقاينها الرأسي أو الأفقي تضادا أساسيا . هو مظهر من مظاهر الحركة نفسها ، في دورتها التي يعقب فيها الليل النهار ويقابله . وفي دورتها التي تعقب فيها الشمس لعمود مشرقه . ويتصلد غروبها مع شروقها . فنقرأ في شعر برصافي

- وهكذا الظلمة تلتو الضياء  
والضوء للظلمة يستنمع  
وعن في ذلك وفي هـ  
بالسوم واليقظة نستمتع  
[ ٦١ / ١ ]

- فلك دائر على الشمس . طورا  
في اقتراب . وتارة في ابتعاد  
[ ٤٨ / ٠ ]

- هكذا دار دائر الكون . من حـ  
مست انتهى عاد راجع للمادى  
[ ٥٨ / ١ ]

على هذا النحو . تتعاقب حركة « الفلك الدَّوَّار » بين تقيصين متقابلين . تتطوى عينا لمسيرة « الدائرة » . أو « دولاب » متعاقب ضواهر قطعه نفسها . ما بين الليل والنهار . والعروب والشروق . والحريف والربيع . والدبول والدماء . وتصل حركة برصافي الأندى هذا « الفلك الدَّوَّار » حركة دائرية . ولكنها بطل - مع ذلك - حركة يتعاقب فيها التقيض . تعاقب دورة شمس ما بين ظهورها وحفاها . وتعاقب دورة نرج ما بين دونه وحصرته

وإذا تأملنا الإنسان . من حيث علاقته بالطبيعة . على أساس من تجاورها الذي يخضع لناموس الدور . أو حركة « الحدث الدَّوَّار » . واجهنا التكرار الدائري لحياة الإنسان في الطبيعة من ناحية . وتعاقب هذا التكرار ما بين تقيصين متقابلين من ناحية ثانية

ويقترن الدهر . في هذا السياق . بالأيام والحياة والدي والناس . ولكنه الاقتران الذي يشي بسطوة العلة المطفئة التي تتطوى عليها الحركة الدائرة بالإنسان بين تقيصين ، هما « ميلاد والموت » . والبقاء والزوال . والسعادة والشفاء . والنعم والنؤس . والنصح والنيكاه . والارتفاع والانحطاس . والرجاء والبأس . والعدو والروح . والألم والحزن . ونواجه هذه الآيات الدالة بضرورة وشوق . والزهاوى على السواء

- والدمر أيام تبعد صروفها  
وتشيد . فهي هوادم وبودى  
[ بارودي ٤ / ١٤٣ ]

- ألا إنما الأيام دولاب حكمة  
تدور على أن ليس من ظمأ لزوى  
فيما ترى علو على النجم رعدة  
بمن كان يرواها ، إذ انقضت نهوى  
[ بارودي ٤ / ٢٠٨ ]

- هكذا الدهر : حالة ثم ضد  
ما لحال مع الرمان بقاء  
[ شوقيات ١ / ٢٢ ]

- هكذا الدهر : حالة ثم ضد  
ما لحال مع الرمان دوام  
[ شوقيات ١ / ٢٤١ ]

- قلب الدنيا تجدها قما  
صرفت من أنعم أو أبؤس  
وانظر الناس تجد من ساء  
من سهام الدهر شجته القيسى  
[ شوقيات ٢ / ١٧٢ ]

- إن الحياة سعادة وشقاوة  
يتعاقبان ، وضحكة وبكاء  
و قلب من يحيا على ضحك به  
يسلى نغم تارة ورجاء  
للبل صبح سوف يسفر باديا  
بعد الظلام وللنهار مساء  
[رهاوي ، ص : ٤٦]

٤ - ٣

عالم يحني وآخر يسبدر  
والذي يحني عناد البادي  
وفساد يحیی من بعد كون  
ثم كون يحیی بعد فساد  
[ص : ٥٩٩ - ٦٠١]

وكما يصل «انصَاد» بين الإنسان والطبيعة . يجاور بين موته  
ودبول بانها ، ودورة حياته ودورة كواكبها . مثلاً يجاور بين سعادته  
وشقائه ودورة العشت الدوار بالسعد ، أو بين شقائه ودورة الملك  
«دوار بالحس» . ولذلك تتجاوب الدلالة الدائرية لهذا «الملك» في  
آيات البارودي .

فلنك . لا يزال يحري على النا  
من بضدين ، من علا وهوان  
فهو طورا يكون كالولاء المبر  
و طورا كالتألم الغضبان  
ليس يُقضى على ولبد . ولا كـ  
حل . ولا سوقة ، ولا سلطان  
[٤ / ١٠٧]

قد لا يبق شيء على حاله ، في هذه الحركة الدائرية للأرض ،  
بين تقصين ، ولكن من الواضح أن كل تقصيص يقص إلى نفسه ،  
مثلاً تقصى النقاط الواقعة على محيط الدائرة إلى ما يتلوها أو يقاومها  
وكل نهاية تقصى إلى بداية متكررة ، في هذا السياق ، مثل يقصى  
العروب إلى الشروق ، أو يمثل الدبول المقطة التي لحقها نقطة الماء  
المجاورة ، أو المصادة ، على نفس محيط الدائرة . ولذلك يفتقر تشبيه  
الحركة الدائرية - التي تدور معها مصائر البشر بين تقصين - لحركة  
«الدولاب» ، تلك الآلة الدائرية الشكل والحركة ، تدور على محور  
ثابت ، لتقى الماء ، أو ترشح الأثقال ، مكررة تعاقبها على نفس  
النقاط ، فتعبر بالإنسان إلى الجسم ، ثم تنوي به إلى القاع ، دون أن  
تروى ظمأه ، فما يقول البارودي ، أو تدور بالإنسان في دورتها بين  
الترق والمحدر ، كما يقول شوقي .

ويفتقر تشبيه هذه الحركة الدائرية ، بالمثل ، بحركة عقارب  
الساعة ، تلك التي يتكرر تعاقبها على أرقام متتابعة ، فتصنف رقما إلى  
آخر غيره ، لكنها تعود إلى الرقم الأول ، فتكرره كما يكرر الشروق  
ضيائه ، أو يكرر الموت حضوره . ولا يقتصر الأمر ، في التشب  
الأخير ، على بيت شوقي :

دلت قلب المرء قائمة له

إن الحياة دلتك ولوال  
[٣ / ١٥٨]  
بل يتجاوره ليخدو التكرار دالا ، يفتقر انصَاد بين جانبي  
«الدولاب» - للترق والمحدر - بحركة دائرية ماثلة ، هي حركة  
«عقارب ساعة» :

يدق بمطرفها القضا

ومجرى المقاصير في السلوب  
[٢ / ١٤٨]  
وكما تؤكد حركة «عقارب الساعة» الانتظام المحكم لحركة الدائرة ،  
أو «الدولاب» ، في هذا السياق ، تؤكد الحركة قصر «الزمان  
القريب» الذي يعيش فيه الإنسان ، بالقياس إلى «الزمان البعيد»  
الذي تفتقر به عناصر الطبيعة ، ولكن تظل الحركة في «الزمان  
القريب» صدى ، أو عمل متكررا للحركة غسها في «الزمان  
البعيد» . ولذلك تفتقر «حركات الساعة» «حركات الدهر» ، فتذكر  
«الساعة» التي صنعها الإنسان بالبدأ الأزل الذي يحكم حياته وحياة  
الطبيعة على السواء :

جرت حركات الدهر في هرباتها

وسانت مراقبت العزى بهاها

مع الدلالة الدائرية لنفس «الملك» في بيتي شوقي :-  
فمع اللبث وإن طلك للذي  
فلنك ماله حاء مَنفَر  
دالر الدولاب بالناس على

جانبه المرق والمحدر  
[٢ / ١٦١]  
ويؤكد التجاوب ثبات عناصر الرؤية الحكيمة التي تصل بين  
شوقي والبارودي . ولكن يتطوى التجاوب على منظور متميز ، يبدو  
مع انصَاد . في حياة الإنسان ، على الانصَاد في عناصر الكون ،  
وعلى محور بق - ضنا على الأمل - الإرادة الحرة للإنسان إزاء  
سلطة الملك الدوار . في قلبه بين المرق والمحدر ، وتبدله بين حالي  
لرحمة وأعصب . إن تغلب الحياة الإنسانية ، بين وجهي انصَاد ،  
وتغلب حاليه . تكرار محدود ، في الزمان الإنساني القريب ، لنقاط  
انصَاد الأوسع . في زمان الدائرة المطلق للكون . وكما ينعكس  
التكرار المطلق على التكرار المحدود ، يتجاور الإنسان والطبيعة .  
ضمن حركة الأرض . في رواسها وحدودها ، وكونها وفسادها ،  
معراً للرهاوي .

إنما الأرض وهي ما غن نسي  
فوقه بين رايح فوشادي  
تركب مظلم يظرف من الشمس  
س حشيشا بكركب وقاد  
وعلى وجهها هار وليل  
فهي لا تنسى عن الأضداد



ويقرن الثبات بالتكرار ، في هذا السياق ، إذ تتكرر الأشبـه  
والأحداث ، في حياة الإنسان ، تكرار الظواهر والعناصر ، في حياة  
الطبيعة . والنتيجة الواضحة للتكرار هي التشابه الذي يبدو يامتثالات  
إلى حال من الاتحاد ، فيخلق التباين تحت وصاة التطابق . وتتجارب  
دلالة آيات الزهاوي ، في هذا السياق ، مع آيات شوقي .  
خصوصا حين يقول الأول :

- لعمرك قد تشابت الليل  
لما في عودها شيء جديد  
هار بـمـلـه يـلـق نهار  
وليل كـلـها ولى بـمـر  
[ ص : ٣٨ ]

- علت الدهور وموت الأعصار  
والليل ليل والنهار نـ  
للأرض أدوار ولست بعارف  
حتى عني لتعاقب الأدوار  
[ ص : ٤٤ ]

ويقول الثاني

لمـن تـون تـعـاد ، ودهـر يـعـد  
لعمرك ما في الـبـلـي جـديـد  
[ ٢ / ٢٩ ]

- أناس كما تـرى ، ودنيا بـها  
ودهر رعى نـارـة وـعـير  
وأحوال خلق خـابـر متـجـدد  
تشابه فيها أول وأخير  
نـحـر نـبـاها في الحـيـاة كـأـها  
مـلـاعـب لـا تـمـرعى هـن مـسـحـور  
[ ٣ / ٨٢ ]

ولكن بلغنا بيت شوقي الأخير إلى تشبيه آخر دال ، يصل بين  
حياة البشر النحلة و « المسرحية » أو « الرواية » التي تتكرر هـوـما  
وأحداثها إلى ما لا نهاية . بلغنا - بتكراره - إلى مجلى آخر لحركة  
« عقارب الساعة » ، أو « الدولاب » ، أو « العلك الدوار » . وتبدو  
الحياة - في هذا المثل - أشبه بمسرحية ثابتة ، لا يـرـى لها مـتـار ،  
الأدوار فيها محددة سلفا ، والأحداث متكررة أبدا ، ولا جديد في  
سوى للمشـيـلين يؤدون نفس الأدوار ، ولكن تدرك النهاية  
للمثلين ، وثيق الأدوار على سافلها ، يؤديها عبرهم إلى حين

إنما العالم الذي منه جئنا

مـلـمـا لا يـسـوع القـبـلـا  
[ الشوقيات ٣ / ١٣٤ ]

على وجهها غطت هـلام يـتـدى  
بـا النـسـا في أوقـانـها لـبـاها  
مثلت بين آفات الزمان نـفـسـه  
وما هو إلا مـثـبـا وعـطـاها  
[ رصافي ١ / ٦٤٥ - ٦٤٦ ]

ويمثل هذه التشبيات ، تتأكد الدورة الأبدية التي يعود فيها كل  
شيء بحركته ، ولكن تعود دوال « العلك الدوار » إلى الظهور ،  
تتكرر حركته بحركة دورة الدهر التي تصل بين حياة الإنسان  
ولطبيعة ، في شعر شوقي ، فتوازي الأولى الثانية وتمثلها ، ليدور  
الدهر - بالإنسان - عبر قاطع أربع ، كأنها الفصول الأربعة  
للطبيعة

هو الدهر : ميلاد ، فـشـخـل ، فـانـم  
لذكر كما نفي العـدي ذاهب الصوت  
[ ٣ / ٤١ ]

وتتسرب هذه الدورة في كل شيء ، لتشمل بانتظامها الحب ، الذي  
يدور كذلك عبر سبع فواصل ، كأنها دورة أيام الأسبوع ، التي  
تنهى لتبدأ من جديد .

بـظـرة ، فـابـتـمـاة ، فـلام  
فـكـلام ، فـوعـد ، فـلقـبـا  
فـفـراق يـكـون فـبـه فـوا  
أو فـراق يـكـون فـبـه فـوا  
[ ٢ / ١١٢ ]

لتحول نهاية الحب إلى بداية لنفس الدورة التي تصل بين حركة  
« العلك الدوار » ، وحركة « الدهر » ، وتقلب عواطف الإنسان .

وبس هناك شيء جديد بالمعنى الحقيقي مع هذه الدورة الأبدية .  
إن الحـديـد نـسـخ لـقـديـم سـابـق عـلـيه ، وتـعـاقـب جـانـب مـن نـفس الحـركـة  
الدائرية ، بين المرتقى والمنحدر ، أو الصعود والهبوط . والثبات هو  
الخاصية المؤكدة لهذه الحركة ، أما التغير فهو مجرد عرض ، ينحى نحوه  
الظهور الدائم للثبات ، فهو - أى التغير - مجرد جانب من دورة ،  
تصل ما بين يديها ، ليكرر فيها النـفـس نـفسه ، مثلما تتكرر العناصر  
ولفصول الأيام ، وتتعاقد فيها التصاد ، مثلما يتعاقب الشروق  
ومغرب ، والميلاد والموت ، والجماء والذبول . وليس هالك سابق  
أو مسبق بالمعنى الحقيقي ، في هذه الحركة ، فالسابق مسبق ،  
والسابق سابق في الوقت نفسه . كلاهما ثابت في مكانه ، على  
جانب « الدولاب » ، أو محيط الدائرة ، أو جوانب « الساعة » التي  
تمر عليها نفس « العقارب » ، تشير إلى حركة « الدهر » الذي يدور  
مع « العلك الدوار » .

وإذا كان الدهر ذا دوران  
لم تكن سابـقا ولا مـسـبـوقـا  
[ زهاوي ، ص : ٥٣٨ ]

ولكن هذا العالم - الذي منه جئنا - ليس عالماً حقياً ، خالياً من  
الغنى أو العزى ، كما يوحى التشبيه نفسه في سياقات أدبية معاكسة ،  
تطوى على رؤية مخالفة لرؤية الشعر الإحيائي . إن هذا العالم  
لا ينطوي ، فيما يصوره تجاوب سياقات الشعر الإحيائي ، على  
ما يشبه - مثلاً - تلك الحياة التي وصفها «مكبث» - في مسرحية  
شكسبير المعروفة - بأنها : «<sup>(١٠)</sup>

ظل يتحرك ، ومثل بالنس ،

بفضي ساعته فوق عتبة المسرح مزهوا مهتاجا ،

ثم يجنى إلى الأبد ،

فهي حكاية يرويا أبه ، كلها صعب وعصف

بلا معنى

قد يؤدي «المثل البانس» دوره ، «مزهوا» ، ثم يجنى ، في  
السياقات الإحيائية للتشبيه ، ولكنه لا يجنى إلى الأبد . وأهم من  
ذلك أن «الحكاية» فيها لا يرويا «أبه» ، بل يرويا حكم  
عاقل

ينطلق عن قطرة لها حكم

تبري قلب الجهول من كونه

[رمان ٦ / ٦٩٩]

ويكشف هذا الحكم العاقل عن «بديع صنع الباري» ، فيكشف  
عن «حيرة» هذا العالم الذي منه جئنا ، حيث يشير كل مصراع إلى  
صاحبه ، ويدل كل مفعول على حله . ولقد قال البارودي :

ما خلق الله العزى باطلا

ليرتجوا بين البواهي ضللى

[٢٧٣ / ١]

وقال الزهاوي :

وإن الطبيعة في سيرها

فا من ليس بها حويل

[ص : ١٨١]

وقال الرصافي :

وقد برأ الله العوالم كلها

دوائر فيها حمار من ظل فاكروا

تري كل شيء عالدا نحو بدله

إذا نحن حكمتا الهى والضاغرا

[٧٦٤ / ١]

وبذلك يتحرك كل شيء ، في «هذا العالم الذي منه جئنا» ، حركة  
فيها «أثر القصد والسداد» ، كما يقول الزهاوي [ص : ٦٧٤] .  
وبكنا حركة بين تقصير ، في مسرحية أو رواية متكررة ، لا تتغير

عبرتها ، ولا تتغير أحداثها ، أو يتغير التصاد بين بدايتها ونهايتها ، حتى  
لو تنير الممثلون العابرون فيها ، غائبات - في هذه المسرحية ،  
أو الرواية - قرين العبرة للتكررة ، التي ينطوي عليها بيت شوقي :

بطل الموت في الرواية ركن

بنيت منه هيكلا وهضولا

[١٣٤ / ٣]

وأبيات الرصافي :

لوى كل حي في الحياة ممثلا

رواية رؤيا في كتاب المقابر

رواية رؤيا قد جوت في قمارنا

فجاءتها حتى التفت في المقابر

لقد لفت الموت الحياة لخاصه

فديرا ، ومن ينلر فليس بفار

[٥٢٧ / ١٣]

وإذا كانت هذه «العبرة» تؤكد أن حياة الإنسان وإرادته «هي  
قصة مدبر الكائنات ومصروف الأحداث» ، الذي أبدع الأشياء على  
وفق حكمته ، تعلم هذه «العبرة» الإنسان التواضع ، يعرف  
«كيف يحضر الدنيا ويحترم الدين جميعا» ، فيها يقول شوقي  
[٥٥ / ٢] ، أو يعرف أن «سنة الله مالا تبدل» ، فيها يقول  
الزهاوي [ص : ٣٠٠] .

فلا ملام على ما كان من حدث

فكلنا بيد الأقدار مرتين

ما يقول البارودي [٣٧ / ٤] :

وليس في الإمكان عند الهى

أبدع لما خلق للبدع

ما يقول الرصافي [٦٧ / ١] .

١ - ٥

هذه العبرة التبريرية التي تعلم الإنسان التواضع «أن يشير إلى  
مدلول ، يتكرر ملحا ، كلما مصيبا مع حركة هذه الدائرة الكونية  
الثابتة . وتجلياتها المتشابهة في سياقات الشعر الإحيائي . ويتكشف هذا  
المدلول عندما نلاحظ في عبي الحكم الإحيائي تركيزا ، في حركة  
الدائرة ، على الجانب السالب من حاصره ، يمثل المحذر ، ويقفون  
بالثبات ، ويرادف «النبول» و«المروء» و«الخوت» ، في مقابل  
جانب آخر موجب ، يبدو غائبا ، مقفرا بالماضي ، لكنه يمثل  
«الارتجاع» ، ويرادف «القاء» و«الشروق» و«السلاد»

والثبات يمس الحركة ، ولكنه - في الوقت نفسه - قرين هذا  
التكرار للتحرك الدائرة على نقطة بعينها ، تتصلق بها حركة

وقد يضيق هذا السجن ليقصر على الإنسان ، فيقول البارودي

فكيف نرانا صانعين ، وكلنا

بقارورة صماء ، والباب مقفل ؟

[ ١٨٩ / ٣ ]

ولكن يتجاوب السجن العام - رغم رحابته - مع السجن الخاص - رغم صيقته - ليصبح الإنسان نفسه «أسيراً للفساد» ، «مرتباً بيد الأيام» ، «رهين حوادث تودى بحدته» ، لا إرادة له في مواجهته حركة «الدهر» التي تثقل من الصدر إلى الصدر ، وتربص بهذا «المثل البائس» في كل خطوة يحطوها ، وتتكرر هذه الصور الثلاثة في شعر البارودي .

- إن الحياة وإن طالت إلى أمد

والدهر قرحان ، لا يبقى ولا يذر

لا يأمن الصامت للمصوم صوته

ولا يدمم عليه الساطق البدر

[ ١٢٧ / ٢ ]

- والدهر كالبحر لا يعك ذا كثر

وإنما صلفوه بين النوى لمع

[ ٣٦٣ / ٢ ]

- كذلك الدهر ملأني خلوب

بغير أعباء الطاعة بالكذاب

فلا تركن إليه ، فكل شيء

نراه به يشول إلى دهب

[ ١٠٣ / ١ ]

- ألا إنما هدى الليالي عفار

تدب ، وهذا الدهر ذلب مخادع

[ ٢١٤ / ٢ ]

- وما الدهر إلا مستعد لوثية

فحلتك منه فهو غضبان مطرق

[ ٣٥٧ / ٢ ]

- والدهر للإنسان يوماً آكل

وكل شيء في الزمان باطل

[ ١٨٢ / ٣ ]

- فما الدهر إلا قاتل ، ذو مكيدة

إذا قرعت كناه في القوس لم يشو

[ ٢٠٧ / ١ ]

- والدهر مصير عيرة لوأنا

منلو سجل الغدر من آثامه

[ ٥٧٧ / ٣ ]

ولا يظن «الدهر» من حال إلى حال ، في هذا الساق . بل يشت على حال واحد ، في حاصر يصيق كاسحج ، وديا تدو كالأمي أو السراب . ويقترن «الدهر» بتشبيهات لائقة . في حاله الثابت ، تطوى كلها على دلالة متحاوية العناصر ، تقترن ما يست

«لذلك الدوار» بالحس وليس البعد . ويبدو الأمر كما لو كانت عن الحكيم الإحباط مجددة إلى هذه النقطة ، في الحاضر ، تباعد عنها ولكن لتعود إليها ، وتفر منها لكنها تراها فيها حوماً

وبين الثبات والسلب يدور كل شيء مكرراً نفسه ، في الحاضر ، فتقل وطأة الثبات تبدو قريبة سجن بين الحركة . وتقل وطأة السلب تبدو قريبة «دهر» يصبح بالأمس والأمل . وتبدو «الحياة» ، «أو الدنيا» ، قريبة «أفنى» «قاتلة» أو «سراب» «خادع» هي «عالم» «قَب» و«عمران» «وشبك حراب» ، ونقرأ في شعر شوقي .

- أما الدنيا أرى ديباك أفنى

تبذل كل آونة إهابها

ومن صعب تشيب عاشقها

ونفسهم وما برحت كهابها

[ ٦٩ / ١ ]

- ومن تصبحت الدنيا إليه فيغتر

بمت كفتيل الحديد بالسبات

[ ١٠٠ / ١ ]

- وما الحياة إذا أظلمت ، وإن عذبت ،

إلا سراب على صحراء يلتصع

[ ١٥٧ / ١ ]

- مماؤك ياديا مخادع سراب

وأوهك عمران وشبك حراب

[ ٢٩ / ٣ ]

- عالم قنب ، وأحلام خلق

تسبى غبارة وقطانة

[ ٢٥٢ / ١ ]

- لبست هذه الحياة علبنا

عالم الشر وخشيه وناسه

[ ٨٧ / ٢ ]

ويدور زمان «الحياة» - «أو الدنيا» - بالإنسان ، مما يشبه حركة المرحبة المتكررة ، أو الساعة ، أو الدولاب ، ولكن تتخذ الحركة على مصها ، في تكرارها السالب ، فتحول الحركة إلى سجن ، تتغنى الحياة معه على نفسها ، وتعتيق «الدنيا» فيه على لإنسان ، وتعدو حركته مقبلة ، مرسومة سلفاً ، محكومة بإرادته مطنفة ، لا قدرة لأحد على مواجهتها

قد ينسج هذا السجن ، ليشمل كل ما في الوجود . فيقول

الزهاوي

كل ما في الوجود فهو لعنرى

من نوايس الكون في أصفاد

[ ص : ٦٠٠ ]

والدمير ، مثلا تقترن بالحادثة واحتمالة . وكما تنطوي هذه الدلالة على « عبء » مصدرها الدهر ، تؤكد هذه الدلالة ضيق السجين على القربة ، وسطوة القوة القاهرة التي تواجهها القربة في حاصر ، يتناوش الخطر من كل جانب .

قد يبرر البارودي هذا الإلحاح السالب على الدهر ، ليعر من معص للزائق اللبسية ، فعول في مقدمة ديوانه

« وقد يقف النظر في ديواني هذا على أبيات قلتها في شكوى الزمان ، يظن في سوء من غير روية يحيلها ، ولا عذرة يستبها ، فإن إن ذكرت الدهر فأعما أنقص به العالم الأرضي لكونه فيه ، من فيل ذكر الشيء باسم غيره لماورته إياه ، كقوله تعالى : ( واسأل القرية ) أي أهل القرية » . [ ٥٩ / ١ ]

ولكن التبرير نفسه ينطوي على دلالة لافئة ، تتجاوب مع تكرار دول « الدهر » الطاعى القاهر ، وسوء الظن بالزمان والشكوى منه ، في شعر الرضاي والزهاوي وشوق وساطع على السواء . إنه التجاوب الذي يصل بين « الدنيا - الأسمى » و « الحياة - السراب » وه الكون المتكبل في أصفاء من ناحية ، والإنسان الذي يخلق عليه الحاضر كأنه « قارورة صماء » من ناحية ثانية . وكما يكشف هذا التجاوب عن حاصر سالب ، يجذب سلبه عن الحكيم الإحياي ، ~~تجبه~~ العلاقة - في هذا الحاضر - بين الدهر والإنسان ، لينطق الزمان كالدائرة ، ويخلق المكان كالسجن ، فلا يبدو ~~لغة~~ ~~نمل~~ ~~كسوى~~ ~~تقبل~~ السجن ، وتقبل هبوط دولايب الزمان نحو ~~منحدرة~~

ويبدو العلاقة لافئة بين « الدهر » و « القضاء » و « القدر » ، في هذا السياق . وإذا كان الدهر أشبه بقوة سرمدية طاعية ، تتحكم في الحوائج ، فإن القضاء والقدر أشبه بالسلطان المحتوم الذي يخضعه هذه القوة . وتتجلى « يد الزمان » ، في هذا السياق ، بوصفها أداة الدهر التي تقوم الإنسان ، كما تقاد الدابة ، نحو غاية علمها عند صاحب الدهر ، وليس الإنسان .

- والمرة طوع يد الزمان يفوته

فود الجنب لشابة لم تعلم

[ بارودي ٥٠٢ / ٣ ]

- نظن بأننا قد دون وإنا

نقاد كما قيد الجنب وصحب

[ بارودي ١٠٣ / ١ ]

ولا تختلف هذه العلاقة الثابتة بين « الدهر » و « الإنسان » ، في شعر شوقي ، عما هي عليه في شعر البارودي ، إذ تأخذ ، عند الثاني ، صورة لعلاقة بين الراعي الحارم ، البقطة ، والقطيع العاجز العاقل . قد تتأني بعض حلال القطيع على النظام ، أو يخرج بعضها على المسار ، ولكن هراوة الراعي لا تليث أن ترددها إلى المسار المحتوم وبهية للرسم ، متحرك الشر

يراجح ويعدى بهم كالقطب

مع على مشرق الشمس والمغرب

إلى مرتفع ألسما غير

وراع غريب المعصا أجي

[ ١٤٧ / ٢ ]

ولكن تركز دلالة الصورة المتكررة على قوة الراعي وسعته وجرمه ، لتبرر علاقته بالإنسان ، على هذا النحو

من شد ناداه إليه لفره

فكر كراع سائق بقطاع

ما خلفه إلا مفود طالع

متلفت عن كبرياء مطاع

جبار دهر ، أو شديد شكيمة

بعض مضي المعاجز المنصاع

[ الشوقيات ٩٥ / ٣ ]

وكما تقترن دلالة هذه الصورة المتكررة بالتركيز على صيانة الإرادة الإنسانية بالقياس إلى إرادة كربية مطلقة ، وعصروع كل مدى الإرادة الإنسانية إلى سحر الحركة الثابتة للدائرة ، تلغتنا دلالة الصورة إلى العلة الغالبة التي تكسر وراء حركة القطيع الإنساني ، تحكم حركة هذا القطيع - المعابر ، الزائل ، المسير - إزاء الدهر - الدائم ، القاهر ، المسير - :

قطيع يرحبه راع من الدهر

سرا ليس بلي ولا ضل

أهلبت هراوته بالسرفا

في ، وما دنت على أحياء الحرب

وحسرت قطعانها ، فاستبد

ولم يحسن شبيها ولم يرهب

نواد لمن شاء وعى الخلب

سب ، وأزل من شاء باخضب

يروي على رثها الناعلا

ت ، ورث الظماء لهم تشرب

وألقى رقابا إلى الفساريس

من ، ومن بأخرى هم تغرب

وليس يبالي دها المسترب

سح ، ولا ضجر الساق المتعب

وليس عبق على الحاضري

س ، وليس يبال عن الغيب

[ الشوقيات ١٤٨ / ٢ ]

ولكن العلاقة بين « الدهر » و « الإنسان » علاقة أروية ، في هذا السياق ، على نحو يشرب معه الحاصر السالب في ثبات معنق ، يتجاوز الزمان المتعين ، أو المكان المحدد . وما ذلك إلا لأن الحاصر السالب يعكس نفسه على الناس ، فجعله صورة به ، كما يعكس نفسه على المستقبل ، فيصع المستقبل تكرارا لنفسه . ويعكس سلب الحاضر على حركة الدائرة الكوبية ، ليصبح سببا مطلقا ، يقترن

وللأرض من بعد الخراب عارة  
وللمراحلين المبعدين رجوع  
[ص : ١٤٢]

ولكن تظل هاتان الرؤيتان المتجاورتان كلتاهما . ويرى معارضا .  
تشيران إلى الحال السال للهاضر ؛ فتشير كلتاهما إلى هذه « ادب »  
الخطرة كالأفنى ، وإلى هذه « الحياة » الحادثة كالمراب ، لتبرر كلتا  
الرؤيتين الحاصر بكيفية مقابلة للأخرى . وإذا كانت الرؤية الأولى  
تبرر سلب الحاصر بإسقاطه على الماضي والمستقبل ، تبرز الرؤية الثانية  
هذا السلب بركه إلى مجرد وجه من وجهي التصاد المتعاقب ، في  
دورة الفلك الدوار بين قطبي النحس والسعد . ولذلك تظل حركة  
الدائرة الأثرية فاعلة في الحالتين ، تقترن باعليتها بنقطة الحاصر المتعين  
في الرؤيتين ، والفرار من وطنه ، بالعودة إلى زمان مطلق يعود فيه  
كل شيء إلى أوله

## ٢ - ٥

ويتحول التاريخ الإنساني ، مع تجاوز هاتين الرؤيتين ، يصبح  
عمل آخر لحركة الدائرة المنطقية كالسج . ويعتبر كل حاصر إنساني  
في هذا التاريخ - تكراراً لحاصر أول سابق عليه ، كما يبدو كل  
مستقبل - في هذا التاريخ - تكراراً لدورة سبق حدوثها ، في  
الماضي ، الذي يبدو حاصراً ومستقبلاً في آن . وبداد لا نقول مع  
الزهاوي

- ما لوى الأيام بالألف  
جاء إلا بالسر  
كل آت هو ماض  
كل ماض هو آت  
[ص : ٤١٨]

- الكون ماضيه بحر  
دنيا إلى المستقبل  
ونعود هذى الأرض به  
د حصارها كالأول  
فنمشل المشؤز المدي  
قد مر عبر كل  
وسعود نجا منها  
كما بهر نبتل  
وموت ثم نعود في  
أفوارها بسنبل  
[ص : ٥١٩]

لقل إن هذا المنظور بشد التاريخ الإنساني إن ماض مطلق .  
يتكرر على نحو ثوري ، مكرراً حركة الدائرة في حاض الإنسان  
والطبيعة ، فذلك يعني أن كل امتداد عن هذا الماضي إنما هو حركة .  
في محيط دائرة التاريخ - التي تعود إلى حيث بدأت ، لنقع للمستقل

بسطوة هذا الدهر الأثري . وتصل أولية الدهر ما بين أومنة الماضي  
والحاضر والمستقبل ، فتجعلها زمناً واحداً مطلقاً ، ثابتاً في سلبه ،  
الذي هو انعكاس لسلب الحاضر ، في آخر المطاف . ولذلك تبدو  
حركة التقطيع الإنساني حركة متحدة ، في زمان مطلق . ليس سوى  
انعكاس للحاصر متعين ، وذلك لتؤكد الزمان المطلق - أو يبرر -  
حصر مسيرة التقطيع الإنساني إلى مبدأ أعلى منه . يتصل بهذا التقدير  
المقدور الذي لا يفر منه أحد

لكن الحاصر السالب يمكن أن يفرض رؤية مغايرة ، تتضاد مع  
الرؤية السابقة ، لكن تتجاوز معها ، على أساس من قدرية متأصلة .  
وعندئذ يمكن النظر إلى الحاصر السالب من منظور معابر ، بوصفه  
مجرد جانب من دورة ، أو عرض مؤقت ، لابد أن يعقبه جانب  
آخر ، هو نقيض موجب له . وإذا كان الحال السالب للحاصر ، من  
منظور هذه الرؤية الثانية ، يقترن بالليل ، أو الدبول ، أو الغروب ،  
من الليل يعقبه النهار ، والدبول يعقبه الفاء ، والغروب يعقبه  
الشرق . وتعود دلالة الدائرة الكونية إلى الظهور ، ولكن لتؤكد  
وجه موجبا من قدرية متأصلة ، تعقب فيها دورة السعد دورة  
النحس ، ويتلو فيها جانب المرتفع جانب المنحدر ، كالتقاء  
النجوم . وتتجلى هذه القدرية الأخيرة في دوال لافقة . تتجاوز معها  
بيات البارودي

- فسوف تصفو الليالي بعد كلوتها  
وكل دور إذا صاحم ينقلب  
[ص : ١١٥]

- لما بلح إلا مع الخير صاح  
ولاصاح إلا مع الشر بلح  
[١ / ١٦٣]

- ولا تبش من تحت ساقها القضا  
إليك ، فكم يؤس للاه نصم  
فقد تورق الأشجار بعد ذبولها  
ويخضر ساق التبت وهو هشم  
[٣ / ٥١٩]

وبيات الرصافي  
أيا الأجم التي قد رأينا  
عيراً في أفوها كالثموس  
إن هذا الأفول كان شرقاً  
في دياجير طالع منحوس  
وسباق الزمان منه سعد  
تتجل منه داجيات النحوس  
[١ / ٧٧٠]

وبيا الزهاوي .

لئن أخذت شمس السعادة تحت  
فلشمس من بعد الغروب طلوع

على نفس النقطة التي بدأ بها الماضي . ونحن الحاضر إلى هذا الماضي  
حيث إلى هذا القديم الذي وصفه شوقي بقوله :

لربّ قديم كشعاع الشمس

ابن عبد واليوم وابن الأمس

وبذلك يتحرك «دولاب» التاريخ الإنساني كما تتحرك «عقارب  
الساعة» ، ويبدو تكراراً متعاقباً لأحداث متماثلة ، تتحدد معها  
مصائر الدول والأفراد ، يقع الجميع على محيط دائرة واحدة ،  
حديدها تكرار لغايرها . وحاضرها مثال لماضيها ، فيقول شوقي  
«التاريخ عابر متجدد ، قديمه موال ، وحاضره مثال ،  
[الشوقيات ٢ / ٥٥]

وعندما نرتقب هذا الحكيم الإحيائي للدورة الأدبية للتاريخ  
يستخلص العقل مغزاها . وذلك لكي تتصل حكمة الشعر بتأمل  
ثبات حركة الطبيعة الباقية ، والتكرار للطلق لحركة الإنسان الزائل ،  
فيصبح الشعر «ابن أبوين : التاريخ والطبيعة» . [الشوقيات  
١ / ٢٥٠] ولكن على نحو يحمل «فرجة للشاعر كعب صاحب  
الأيام ، غناها للحزن عميرة ، وللسرور عيرة» . [الشوقيات  
٢ / ٦٥] إنها الفرجة التي تخرج إلى «الزمن الحكيم» [الشوقيات  
٣ / ٩٦] لتأمل الطبيعة من حيث علاقتها به ، «تأمل الإنسان من  
حيث تأثره بكليهما ، ولا غرابة في ذلك» .

في كرم الشعر والبيان

عبان في التاريخ جريان

وبعل هذا انهم يصر الاهتمام بالآفت بكاتاريخ في شعرشوقي .  
وماجده - في حد الشعر - من تحول بمودج الشاعر الحكيم - و  
بعض أدواره - إلى مؤرج يرى في التاريخ مرآة . ينعكس عليها  
بمعى الدائرى لمصائر الأيام والدول . إنه الاهتمام الذي جعل شوقيا  
يصل بين «التاريخ» و«الكب للفدسة» ، يقول

غال بالتاريخ واجعل صفه

من كتاب الله في الإجلال كآبا

قلب التاريخ وانظر في الهدى

نملق للتاريخ ورما وحسبا

رب من سافر في أسفاره

بليالي الدهر والآيام آبا

[الشوقيات ٢ / ١٨]

وهو الاهتمام الذي يصل - في شعر شوقي - بين التاريخ والحكمة .  
صعدت عبق الشاعر الحكيم إلى ما حظه «الدهر» - مرة أخرى - من  
«عيرة» . في كتاب الناس والآيام

ذلك كتاب الساس والأيام

من آدم الخد إلى القبيام

نأنق الدهر به ما شاء

وأفمن التأليف والإشاء

فإن وجدت عاظرا مطالبها

وسارضا من الطبع ع

فقف على آثار أعين الزمن

واغش الطلول وتقل في الد

وعالج النجوى والاذكارا

يشتا للسلعة الألك

فالروح في التاريخ الاعتبار

وحكمة تودعها الأحب

[دول العرب . ص ١٤]

وإذا كان تأمل طبيعة يقود إلى عيرة نفقز يتبع صبح البارى  
من حلال أرحال في سمر عناصر . أو يطلع في مرآة بوجود ، م  
تأمل التاريخ يقود إلى عيرة بمائلة . ونكها عيرة نفقز «دعخل صوب  
الماضي» . لتأمل كتاب الدس والأيام . واستخلاص «حكمة المود  
في الأخبار

وكما توادف العيرة الاعتبار ، في التاريخ ، نفقز بالناس . لك  
الناس الذي يرتبط بحاصر محيط ، تتحول فيه نقطة الارتجاع في  
دولاب الزمان إلى نقطة انحصار ، يذكّر الصد بقيضه الموجب ،  
ويبدو النور من الحاصر المحيط حلا بعودة ماض مجيد ، يكرّر فيه  
للمستقبل للماضي . وكل أرحال إلى الماضي ، في هذا السياق ، أرحال  
إلى تاريخ قديم ، تميز «عيرة السرور» فيه «عيرة الحزن» المقيم

وإذا كانت العيرة المستخلصة من «الطبيعة» تؤكد أن .

كل ذي سقطين في الحو سما

والبح يوما وإن لم يهرس

وسيلق حينه نسر السما

يوم نظوى كالكتاب الدرس

[الشوقيات ٢ / ١٧٧]

تؤكد العيرة المستخلصة من «التاريخ» أن الدول كالاس «دأوس  
الفناء» ، فيما يقول شوقي ، وأن علو مجد «روما» شبه بعو مجد  
«أثينا» ، ومجد «طية» ، ليس سوى جوانب من حركة فطرس  
الدائرة ، يصعد محيطها صعود نسر اسماء أو صعود كل  
ذو جناحين (= سقطين) ، فيرتفع بحجم هذه المالك ، ولكن يهبط  
أخبط مرة أخرى ، فيبط الطائر عظم احتاج ، ويأفل اسجم ،  
وتنلق الدائرة ، كالسرجن ، تبدأ من جديد ، مؤكدة عيرة  
التاريخ التي تقول

مال روما مانال من قبل آيب

سأ . وسيمته لينة العصماء

سنة الله في المالك من قبل

ل ومن بعد . مانعنى بقاء

[الشوقيات ١ / ٢٢]

وفي هذا السياق . يلمو معرى «كبار الحوادث في وادى النيل»  
وعبرتها التي تصورها قصيدة شوق التي ألقاها في المؤتمر الشرق الأول  
(١٨٩٤) . إذ ليست «كبار الحوادث في وادى النيل» سوى دوائر



وتصعد للمالك - في الأندلس - كالشمس لشرقته ، ولكن  
سرعان ما تنحط مع الليل إلى هوة الظلام . ويسمى ملوك الأندلس  
دوى الجعد ، يطاولون الثريا ، ولكن سرعان ما يهبطون إلى أعماق  
الزنى . ولا يبقى سوى الليرة الكوية الثابتة ، والمعبرة للفترة  
بالتأني . ولكن قتلخص العبرة في البيت الذي يحتم القصيدة ،  
ويفسر دلالة التاريخ نفسه :

وإذا فمالك الشفقات إلى لنا

في فقد غاب وجه الناس

[الشوقيات ٧ / ٥٢]

### ٥ - ٣

إن « التاريخ » - في هذا السياق - تعبير عن أزمة وهارميا في  
الوقت نفسه ، ولذلك تطوى دلالاته على ما يصله بالخاصر المعنى  
كالجن ، وللدنيا الأسمى ، والحياة السراب ، والدهر الذئب . وكما  
ينطوي تكرار « التاريخ » على دوال لافتة ، تصل هذه الدوال  
التاريخ بالحيرة التي تحفظ القوم من الصباغ :

اقرأ التاريخ إذ فيه العبر

صاح قوم ليس يدرون الخبر

[الشوقيات ٤ / ٣٩]

وتصل هذه الدوال التاريخ بالنسب الذي يحفظ الهوية المشكوك  
فيها ، وبالدائرة التي تثير الخاطر بالإحالة على الماضي

منزل القدم نسوا تاريخهم

كلقبط عني في الناس انصافها

أو كمحطوب على طاكسة

يشكى من صلة الناس انصافها

[الشوقيات ٢ / ١٩]

ولا غربة - في هذا السياق - لو اقترن التاريخ بالعرض الذي  
يرادف الشرف للهدد .

وأنا اغشى بتاريخ مصر

من بطن مجد لومه صد عرها

[الشوقيات ٢ / ٥٨]

وكما تشير العلاقة بين دوال التشبيهات ، في الأبيات السابقة ، إلى  
أزمة متأصلة في الخاصر . يعدو التاريخ نفسه مراراً من هذه الأزمة ،  
بالعودة إلى قبضتها ، أي الماضي الذي يقترن بالأصل والمنبع ،  
فيقترن بالهوية التي ترادف السب ، والذاكرة التي تحفظ الهوية ،  
تحتفظ للعرض في الوقت نفسه .

ومن الصعب أن نحصل بين دلالة الإلحاح من التاريخ . من  
حيث اقترانه بهذه التشبيهات ، وبين الوعي بأن هذا التاريخ نفسه  
يهرى حاصره إلى محطته ، كما يهرى الشمس إلى ليعيب . به الوعي

يعود مياكل شئ يحيدته ، فهي بمالك وحول تتعقب لتكرر الدورة  
نفسها : تصعد « القراصة » ليهبطوا من جديد ، وتدور الدوائر ليتصر  
« الفيز » ، لكن نفس الدوائر تدور ليتصر الرومان ، ويرتفع ملك  
الرومان لتصبح « أنبي صعب عليها التواء » . وتتعقب الديانات  
تعاقب موسى وعيسى ومحمد . وتتعقب ولادة الإسلام على مصر .  
وتدور الدوائر - مرة أخرى - صاعدة مع « الغزال أيوب » ، هابطة  
مع « دول الحراكيس » . ويتسلط « الفرنسيين » ليعلو قابليون  
« النسر » ولكنه سرعان ما يسقط عظم الحياحين ، بعد أن :

سكنت عنه يوم عبرها الأهد

سولم . ولكن سكوتها استهزاء

فهي توحى إليه : أن تلك (واثر

لو) فآين الجيوش ؟ آين اللواء ؟

[الشوقيات ١ / ٣٣]

وتنهي « كبار الحوادث » ليبقى مفراها ، وتؤكد عبرتها ، من  
حلال « تقيل » الذي ينسرب في سياقها ، و« التيل يدى من لاله  
يداء » . ما تقول قصيدة شوق ، ولكن يقترن « التيل » بذلك  
« لتأني » الذي يلحظه هذا البيت المركزي الدلالة في القصيدة

هكذا الدهر . حلة ثم ضد

ماحال مع الرمان بقاء

ولا يبقى ثابتاً ، مع تقلب الدهر من الصد إلى الصد ، وتعاقب  
« كبار الأحداث » بين تقطع الحسن والسعد ، يهوى كبر التيل ،  
ذلك الذي تعبى الدول والرجال ، متعاقبة ، في القصيدة للبناء  
بسمه .

من شاطئ فيه الحياة لشاطئ

هو مضجع للمساكين ومرفق

[الشوقيات ٢ / ٧١]

ويتكرر المعصر الدال نفسه في « الرحلة إلى الأندلس » ، حيث  
يتجاوب اخصاص مع العام ، ويتكرر الماضي في الحاضر ، ويحاور  
الحكيم القديم (البخري) الحكيم الجديد (شوق) ، في البحث عن  
« وجه التأني » ، لتبرز العبرة التي تمظ ، والحكمة التي تثنى . ونعود  
الذاكرة إلى مبدئها . ونحى النهاية إلى البداية ، ويدور الاسترجاع  
كالدولاب ، لتدور الدوائر بالدول ، كأنها « اختلاف الليل  
وسهار » . ولذلك يعود الملك الدوار « إلى الظهور » لينقلب ما بين  
عس الصين :

فلك يكسف الشمس جارا

ويسوم البندور ليرة وكس

ومرفيت للأمور ، إذا ما

بلغها الأمور صارت لعكس

دول كمالرجال ، مرفعات

بقيام من الجعود وتقص

[الشوقيات ٢ / ٤٨]

الذى يدفع به الحاضر إلى اليكاه على الماضي ، على نحو تتجاوب فيه  
آيات الرصافي .

أبكي على أمة دار الزمان طام  
قبلا ودار عليها بعد بالخير  
كم حُلد الدهر من أيامهم خيرا  
وأن الطروس وليس الخير كالخير  
ولست أذكر الماضين صفترا  
لكن نقيم بهم ذكرى للذكر  
[الرصاص ١ / ١٨٣ - ١٨٤]

مع عبارات جمال الدين الأصفهاني (١١)

ديكاي على المسالين ومحبي على السابقين .. أين أنتم أيها الاتحاد  
الأنجاد ... الأخدود بالعدل ، الناطقون بالحكمة ، المؤسسون  
ببناء الأمة ، ألا تنظرون من خلال قبوركم إلى ما أتاه خلفكم من  
بعدكم .. تفرقوا فرقا وأشباعا حتى أصبحوا من الصعب على  
حال تدوب طام القلوب أسفا .. أصبحوا فريسة للأطمع الأجنبية ،  
لا يستطيعون ذودا عن حوضهم ، ولا دفاعا عن حوزتهم .. ألا  
يصبح من براثنكم صائح منكم يبهى العالم ، ويوقف النائم ،  
ويهدى المسال إلى سواء السبيل .

وإذا كان استرجاع ما في التاريخ المذاكرة يذكر بلحظات  
الشروق الماضية ، فيتمتع الحنين إلى الماضي الموجب ، بوصفه نقیضا  
للحاضر السائب ، فإن الاعتبار يتمت حينئذ كائنا إلى مستقبل ،  
ليس سوى تكرار للحظات الشروق الماضية . وتصل الحكمة بين  
هذين اللوين من الحنين ، فتدو بهما إلى حال من الاتحاد .  
وتجاوب دورة «الملك النوار» ، في الطبيعة ، ودورة «كبار  
الأحداث» ، في التاريخ ، ليؤكد التجاوب «وجه التأسي» . ويقترب  
«وجه التأسي» بفتون أزل ، يظلب معه الدهر ، من الصمد إلى  
الصمد ، في حركة دائرية ، تؤكد «سنة الله» في الممالك من قبل ومن  
بعد .

وكما تتطوى دلالة «سنة الله» على التبرير تتطوى على العزاء .  
وإذا كان التبرير يرد هبوط التاريخ ، في الحاضر ، إلى الحركة المهابطة  
من دولاب الدهر ، ينطوى العزاء على حلم يتحول لمحبوط إلى  
صمود ، هو استعادة لفرس الماضي للنفوذ وشرفه على السواء :

آه لو يرجع ماضى الخشب  
آه لو عاد زمان الشرف  
[الرصاص ١ / ١٩٠]

وقد يكون العزاء هربا ، وقد يكون جمعا ، وقد يعمل المرء  
بضمي ، ويكس يعمل العزاء قرين الحلم يتحرك «الملك النوار» من  
السحب إلى السعد . ومن الانحماص إلى الارتفاع . ولذلك يتحاو

العزاء الفردي في بيت البارودي .

فلولا اعتقادي بالقضاء وحكمه

لنقطعت نفسي طمة ولديها

[البارودي ٣ / ٤٠١]

مع العزاء الجمعي في خطاب حافظ إبراهيم للشرق كله  
فديستلك ياشرق لا تجرحني  
إذا اليوم ولّى فراقب هذا  
فكم محنة أعقبت محنة  
وولت سراعا كرجع الصدى  
[حافظ ١ / ٢٤٩ - ٢٥٠]

وإذا هبط شعر حافظ من صومبة الشرق إلى خصوصية مصر ،  
تحدثت مصر عن نفسها ، بلسان حافظ ، فتذكر على رحابها الدين  
حال انتظارهم للدورة المقبلة لهذا الملك النوار .

إهم كالطبا أبح عليها  
هذا الدهر من لواء وعهد  
فإذا صبل القضاء جلاها  
كن كاحوت ماله من مرد  
[حافظ ٢ / ٩٠]

وينسرب مغزى العزاء في شعر الزهاوي ، كمثل الشعر ،  
فيحاطب الحكيم فيه نفس الشرق الذي يحاطبه حافظ ، فيقول :

أيما الشرق كنت والغرب داج  
مطلع الورق في السنين الخوالي  
وله كنت في الحضارة أسفا  
ذا عليه نمل دروس المعالي  
ذهبت عثك قوة العلم حتى  
انعكس الأمر مؤلفنا بالروال  
ولعل الأيام تعلن سلما  
بعد حرب الأديان والأموال  
[زهاوي ، ص : ٥٩]

وإذا هبط الزهاوي من صومبة الشرق ، ليحدث عن بعداد ،  
تجاوبت الدلالة الخلاصة والعامة ، واقتزن حلم المستقبل بدورة أخرى  
من دورات الملك النوار ، يعود فيها الماضي مكررا نفسه ليصبح  
المستقبل ، فيطلق الشاعر الحكيم حكمة العزاء قائلا :

في الكون كل مركب  
لها أراء إلى انحلال  
ولكل معمل جد  
يؤثر تركيبها بسدا في  
ما جاء يفسده الخد  
سوء تميده أيدي الشمال

منذ القديم يدور هذا  
سؤال الكون من حال ل حال  
منمود بسداد كما  
كانت بنصرها الخوا

## المواضع

- (١) راجع لكتاب هذه المقامات ، الصورة التي في التراث الثقافي والبلاغي ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ١١٥ - ١١٦ .
- (٢) أبو حاتم الرازي ، التبيين ، القاهرة ١٩٥٦ ، ١ / ٤٤ .
- (٣) يقول المظهر الطوي : « أما مدح الشعر على شأن النبي صلى الله تعالى عليه وسلم ، فكثير .. في ذلك قوله صلى الله تعالى عليه وسلم : (إن من الشعر حكمة) ، وفي موضع آخر (إن من الشعر حكمة) هذا قوله وهو صلى الله تعالى عليه وسلم لا يطق من الشعر ، بعد أن قال الله تعالى في شأن دود عليه السلام (وأبناء الحكمة يدخل الخطاب) ، وقال تعالى : (ولوطا قتيلا حكا وحلا) ، جعل صلى الله تعالى عليه وسلم بعض الشعر جزءا من الحكمة التي ينص الله تعالى بها أنبياءه ووصف أنبياءه ، وأثن عليهم بذلك إذ جعلهم مخصوصين بما من قبه ، ومنصورين بصرفها من جهته ، ولما كان ذلك فضيلة للشعر والمقامات ، راجع ، مقبرة الإغريق في مقبرة القريش ، دمشق ١٩٧٦ ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .
- (٤) ابن عبد رب ، العقد الفريد ، القاهرة ١٩٧٣ ، ٢ / ٢٧٦ .
- (٥) الزينة ، ١ / ٤٢ .
- (٦) العقد الفريد ، ٢٧٦ / ٥ ويرى ابن رشيح الخليل على نحو متاخر في العقد ، القاهرة ١٩٥٥ ، ١ / ٢٥ .
- (٧) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١١ .
- (٨) العقد ، ١ / ٢٦ .
- (٩) حازم القرطاجي ، صياح البلغاء وسراج الأدباء ، تونس ١٩٧٢ ، ص ١٢٤ .
- (١٠) الصورة الفنية ، ص ٤٠ وما بعدها .
- (١١) أبو الفرج الأصبهاني ، الألفاظ ، طبعة دار الكتب المصرية ، ١٢٦ / ٤ ، ١٣٧ - ١٣٩ ، ١٤٥ .
- (١٢) شرح ديوان ابن خضاص الشيخ حسن البوريني والشيخ عبد الله التالبي ، مرسية ١٨٥٢ ، ص ٤٦١ - ٤٦٢ .
- (١٣) ديوان أبي راس (ت) أحمد عبد الحيد الرازي ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ص ٢٧٥ .
- (١٤) ديوان أبي تمام (ت) محمد عبد عزام ، القاهرة ١٩٧٢ ، ٢ / ٥ .
- (١٥) ١ / ٢٨٨ ، ٢٩٧ .
- (١٥) المرجع السابق ، ٢٩٧ / ٤ .
- (١٦) المرجع السابق ، ٢ / ١٨٣ .
- (١٧) شرح ديوان المتن (وضعه عبد الرحمن البرقوقي) ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ٢ / ٤٤ ، ٤٨ .
- (١٨) القصيدة ، ١ / ٧٤ .
- (١٩) أبو العلاء المعري ، الزمانيات ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١ / ٥٤ .
- (٢٠) تقر في ديوان أبي عام

ولم أفر كاهرون نحيى طرفه  
معلوم في الأرقام وهي غوام  
ولا كالمعالي عالم بر الشعر يبا  
فكلا لأرضي هملا ليس فيها مقام  
يُرى حكمة ما فيه وهو فكاهة  
فيلقى يا بطني به وهو عالم  
[٢٩٧ / ٤]

وتعود أيسسامي بها  
وتعود هاتيك النبال  
بماقوم أتم نفسه  
لا تنقر على السفال  
[الزهاوي ، ص ٢٤١]

- هذه غلا كل ابن حكمة  
وبلاغة ، وتلويح كسر ورشد  
[٢٩٧ / ١]
- إذا شردت ملت صخرة شاتي  
ورثت غلوبا من ليلوب شارد  
- قللت صديقا من علو وطاوت  
فكارب غلوبا من رجال أباعد  
[٨٢ / ٢]
- (٢١) ديوان ابن الرومي (ت) ، ص ١٩٧٣ ، القاهرة ١٩٧٣ ، ١ / ٢٩١ .
- (٢٢) ديوان البارودي (ت) ، علي الجارم ، محمد شفيق معروف ، القاهرة ١٩٧١ ، ٣ / ٤٨٥ - ٤٨٦ ، ويشير إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٣) ديوان حافظ إبراهيم (ت) ، أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإيادي ، القاهرة ١٩٣٩ ، ص ١ / ٨٩ ، ويشير إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٤) أحمد شوقي ، الشوقيات ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١ / ١٦١ ، ويشير إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٥) ديوان معروف الرصافي ، دار العودة بيروت ١٩٧٢ ، ٢ / ١٧٠ ، ويشير إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٦) ديوان جميل صلي الزهاوي ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٣٠٧ ، ويشير إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٧) أحمد شوقي ، خطاط بتاحور ، أبو زيد عثمان ومحمد سليمان (ت) ، محمد سعيد الغرياني ، القاهرة ١٩٥٣ ، ويشير إلى الاكبيات في اللان
- (٢٨) حافظ إبراهيم ، ليل مطيح (ت) عبد الرحمن صديق ، القاهرة ١٩٦٤ ، ويشير إلى الاكبيات في اللان
- (٢٩) كلاهين الحكيم - مطيح ويتاحور - يذكر بالأسناد الحكيم الذي يفر حديثا تأليا مع مرده ، في رسالة البارودي ، صالح البدء ، ربيع نقل الرسالة في : سامي بشاري ، أوراق البارودي ، المجموعة الأدبية ، القاهرة ١٩٨١
- (٣٠) حمدي طرسق ، الوسيلة الأدبية ، القاهرة ١٩٩٢ ، ١ / ٤١ .
- (٣١) ربيع وقابل بطل ، سحر الشعر ، القاهرة ١٩٩٢ ، ص ٢٢ .
- (٣٢) ديوان حافظ (شرح محمد هلال إبراهيم) مطبعة المدن ، القاهرة ١٩٠٢ ، ص ١ - ٢ .
- (٣٣) أحمد شوقي ، اسواق الذهب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٧ ، وبه الاكبيات في اللان
- (٣٤) سحر الشعر ، ص ٦٥ .
- (٣٥) التالبي ، التحليل والمقارنة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١٨٧ .
- (٣٦) المرجع السابق .
- (٣٧) ليل مطيح ، ص ٤٠ ومن الصواب أن نلاحظ إضاح صورة أبي العلاء ، برصه تحكيم الأسفل ، على شعر حافظ ويصل الأمر إلى أن لا نجد حافظ وسيد ربيع بما من غير فيكتور هو جو سري أن يصله تأتي العلاء ، غير
- اعجمي كعاد يحملو مجده  
في مجلد الشعر نجم البصر  
صالح الملباء فيها والنقى  
بماصوري فوق همام الذهب  
[٢٣٣ / ١]

يرسل حافظ الفصل نفسه ، متابعا شوق هذه المرة ، فيقول تولستوى : ولكن  
ينحرف إلى أن يقعد - في مقام الخلد - عند التلذذ من قبي القلاء -

إذا نزلت ومن الحبس بمسورة  
يا الرعد تار والذكاء مستر  
فقد ثم سلم واحتلم ، إن شئت  
مهبب على رطم أفناء وفور  
وسالمة عما طاب عنك ، فبك  
عظيم يستأمرر الخبيث بهير  
[١٦٥ / ٢]

والأصل في ذلك شوق ، الأسبق في راء - تولستوى

إذا أنت جاورت طوى في القوي  
وجساور وهو في التراث ليسر  
فل يا حكيم المعر حدث عن القل  
فكنت عظيم بالأمور عسير  
[التنقيحات ٨٠ / ٣]

(٣٨) الثورات ، الجزء الأول (من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨) طبعة الآداب والتزويد  
بمصر ، سنة ١٨٩٨ ، ص ٦٠٣ ومن القيد أن تلاحظ ارتباط هذا  
الكتاب - في جانب من - بالنقح من التراث الشعري العربي ، في مواجهة الشعر  
الغربي . ولذلك فهو يؤكد بمحبوب مع سياق الآيات التي يقرئ فيها حافظ

سلي (أفريد) ولا تروى) حل جريا  
مع الوليد أو الطال جيتان  
وعلى ما في عهد الفخر قد بلا  
شأو القوي في صرخ وقلان  
وفا ولقد شيدا يماحق أنيا  
في بيت أحمد لوهرى كدبان  
[٥٩ / ١]

ويقول في شوق

ولقد ما (موسى) وليام  
وما (لوي) ولا (جوزيل)  
أحق بالحصر ولا (لوي)  
من ليس الجنون أو من جميل  
لقد عتوا الحب وأحده  
في القلب من مضمهر أو جميل  
كسومر من تلي قسي شعرة  
في كل دهر وحل كل جميل

راجع الثورات المجهزة (ت. محمد صبيح السويدي) القاهرة ١٩٦٩ ،  
١ / ١٧٢ - ١٧٣ ، والإشارة إلى (أفريد) و (موسى) في على شوق  
وحاصلها ، إشارة إلى الشاعر الفرنسي أفريد دي موسيه  
Alfred de Musset (١٨١٥ - ١٨٥٧) صاحب الديوان المشهورة  
أنا (جوزيل) - جازيل - في بيت شوق ، وهي اسم رواية كتيبا الشاعر  
فرنسي لمارتين Lamartine (١٧٩٠ - ١٨٦٩) التي ترجمت في شوق - في  
باريس - بحيلة «البحر» ، فيا يشرق طمعة الطبعة الأولى من التنقيحات .

(٣٩) ديوان ابن عرق ، طبعة بيروت ، ص ١٢٤

(٤٠) مقدمة الطبعة الأولى من التنقيحات ، ص ١٢٠ ، ١٢١ .

(٤١) رسائل إسحاق الصليبي وعلال الرقا ، بيروت ١٩٥٧ ، ٣ / ٤٢٠

(٤٢) ظفاري ، آراء أهل اللغة القاصية ، بيروت ١٩٥٥ ، ص : ٤٢

(٤٣) قرأ في شعر شوق عن مولد عيسى عليه السلام

ولقد القرفق يوم مولد عيسى  
وظفودات ، والهدى ، والحملة  
ودرمي الكون بالفريد ، وضاعت  
بمنه من القوي الأرجد  
وهرت آية المسيح ، كما يـ  
وي من الحجر في شجره الضياء  
علا الأرض وهبـمـm  
فكنتي مـلـحـجـيـا ، وفاء  
[٢٨ / ١]

ومن مولد عبد حلي لله عليه وسلم  
ولقد القدي ، فالكلمات شيدا

ولسم الزمان تسيم ولشبه  
[٣٤ / ١]

(٤٤) وشرا في شعر شوق

- عطفت كأي عيسى حرام  
على قلبي الضميمة والشوات  
[٤٧ / ٣]

- ولابت إلا كأي مريم مخطا  
على حسني مستغفر لعدائ  
[١٠٠ / ١]

- تطوق كعيسى بالحنان وبالرفق  
عليهم وتخلي قلوبهم ولزود  
[٨٠ / ٣]

(٤٥) السبع الطوال من القرآن الكريم : سورة البقرة ، وآل عمران ، والنساء ،  
والنساء ، والأنعام ، والأعراف . والمائة سورة يوسف ، أو سورة الأنفال  
راجع شارب ديوان البارودي ٣ / ٣٥ (عاشق : ٧٠)  
(٤٦) الفصل الخامس للشهد الأول ، من المرحية ، راجع

The Complete Works of Shakespeare, Collins' Clear Type Press,  
London 1923, p. 185.

(٤٧) راجع إبراهيم لازي ، الشعر : طائفة «وسائط» ، القاهرة ١٩١٥ ، ص ٣ .  
وقد ترجمت لبيت شكبير الشهير ، في مسرحية «علم منتصف ليلة عيد» .

The lunatic, the lover, and the poet

Are of imagination all compact

(٤٨) شرا في شعر شوق

- طقات قلبه لود فائقة له  
إن احبها طاقا بل ولوي  
[١٥٨ / ٣]

- إن لوهي الخلود فما بيدي  
عبيط عيش عمتق بالوريد  
مطيفة بي عيشة وميكون  
وهم ، ابن جيسريسة وجيسريسة  
[٥٣ / ٢]

- والأصل حسلم في يسطنة  
ولشيدا يسطنة من حسلم  
[١٧٧ / ٢]

- وكل لحي عيش وإن طلق عيشه  
لراب لمصر لوت وإس لراب  
[٣٢ / ٣]

(٤٩) حمصا عندما يقول البارودي

- بلينا وسريال الزمان جديد  
وعن لأمرى في العالين علود  
[٢٩٧ / ١]

- لمعرك ما الإيمان إلا عين يوم  
وما العيش إلا لبنة زوال  
[٢١٨ / ٣]

- ما العيش إلا عطرة عريضة  
تزل كذا وال الخليل من النـم  
[٤٥١ / ٣]

- هي مائة نحي ، وفلق مائة  
والشعر فوهر هذا النسي  
[١٦٨ / ٢]

لا تحس العيش دام لحرف  
حيات ليس على الزمان دوام  
[٢١ / ٢]

ومما قرأ في شعر الزعلاوي

يا بني العيش في هذه الدنيا  
بئسها وهل لمعيش ثبات  
المسكين فما على الأرضي أنينا  
فأس عاشوا قليلا وماتوا  
[٣٤]

يا بني الشعر في جوده  
فبهرم والبهرام لا يرم  
[٣٩ : ص]

يا حلم هذه الحياة قصور  
وهو في نوعه من الألفاظ  
[ص ١٢]

(٥٠) الفعل الخامس : لشهد الخامس ، راجع المرجع السابق

Op. Cit. p 1174.

(٥١) أحمد شوقي ، دول العرب وعظمة الإسلام ، مطبعة مصر القاهرة ١٩٢٣ ، ص ١٤ وفيه الإتيان في الفن

(٥٢) الأعمال الكاملة لحمد العيس الأنصاري (د محمد جاره) القاهرة ١٩٨٨ ص ١٨٦



# مكتبة غريب

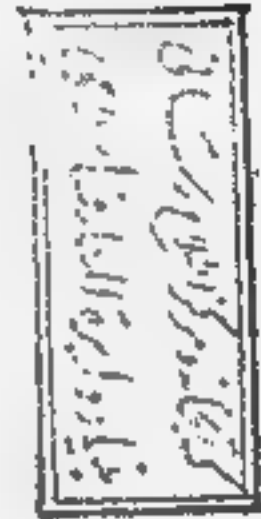
٣ شارع كامل صدقي بالفيحالة - القاهرة ٩٠٢١٠٧

تقدم لانعراشها القراء أحدث انتاجها من المؤلفات :

- |                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| اسم المؤلف :                      | اسم الكتاب :   |
| الأستاذ الدكتور نظمي لوقا .       | الله وجموده ووعظانية بين الدين والفلسفة              |
| الأستاذ الدكتور عصمت قاسم         | المكتبة والبحوث                                      |
| الأستاذ الدكتور محمد المصطفى      | برشاح الفكر في الطب والعلوم في العصر الحديث          |
| د محمد نصر مينا ، نيلون ناجي مروف | تسوية المنازعات الدولية مع دراسة لبيان مشكلة الترويض |
| الأستاذة إسماعيل عبد القادر       | لغة أعيش في جلابية أجه (رواية)                       |
| الأستاذ شريف أباظة                | عاشق في العنق (رواية)                                |
| الأستاذ فاروق جوييد               | شجرة سيبويه بيننا (ديوان شعر)                        |
| الأستاذ مجيب طه رجا .             | بهم تصنع شعرك (رواية) • المؤلف (رواية)               |
| الأستاذة إقبال بركعة              | تساعج البحيرة (رواية)                                |
| الأستاذة إسماعيل ولي الدين        | حصة أخضر (رواية) • دار الفلاح (رواية)                |
| الأستاذة عصمت محسن                | لغة طيش (رواية) • الفيحانة (رواية)                   |

تتناول المجلة في أعدادها القادمة  
الموضوعات والقضايا التالية :

- الأدب المقارن .
- النقد والعلوم الانسانية .
- تراثنا الشعري .
- عباس العقاد .
- الأسلوبية .
- تراثنا النقدي .
- الأدب والفنون .



وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي  
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام  
والمشاركة بالكتابة .



# حافظ وتتوفى وزعامة مصر الأدبية

كتبة بناية ومركز اطلاع رسانی  
بنیاد وایرة المنارین اسلامی

## تتوفى ضيف

تأسرت زعامة مصر الأدبية قرونا متعاقبة . ومعروف أن نجداً كانت هي السابقة إلى هذه الزعامة في العصر الجاهلي سواء في الشعر أو في الخطابة ، ومعروف أيضاً أن شعراءها كانوا يقدون حينئذ على أمراء الحيرة في العراق وأمراء غسان في الأردن وفي جلق جنوى دمشق ، حتى إذا أشرفت الحرية بنور الإسلام أخذ الشعر يشط في المدينة ومكة ، وسرعان ما ازدهرت الخطابة وحدثت الحاجة إلى كتابات مختلفة ، سياسية وغير سياسية ، وأخذت العراق سريعاً تشارك في الشعر والنثر وعاصمة الخطابة ، وظلت زعامة الأدب العربي شركة بينها وبين الحجاز ومجد . وما نكاد نحصى في العصر العباسي حتى ثلث العراق هذين القطرين على الشعر والنثر جميعاً ، وتظل لها الزعامة فيها . ومنذ القرن الثالث الهجري يحاول الشام أن يكون لها نصيب من هذه الزعامة ، إذ ينشأ بها العتاني وأبو تمام والبحري وديك الحلي ، ويظل قنراقي النصيب الأول ، مما جعل شعراء الشام يرحلون دائماً إلى بغداد مهنيين قصائدهم إلى الخلفاء والوزراء ، حتى إذا أطل شام الشام عهد سيف الدولة الحمداني غلب أناء الشعراء من كل فج ، وفي مقدمتهم النسي ، يشدون بشجاعته ويظرونه وما يثقل بالروم من صواعق الموت ووعوده وعواصفه المدمرة .

وتتحول مقابله الحكم بمصر في منتصف القرن الرابع الهجري إلى أيدي الفاطميين ، ويرداد حظها من الشعر والنثر ، أو قل من الشعراء والكتاب . وهو حظ لم يرتفع بها إلى مكانة الزعامة الأدبية ، سواء في فن النثر أو في الشعر ، حتى إذا نارت مصر العلييين بقيادة صلاح الدين الأيوبي ، وأخذت تسحق جموعهم سحقاً ذريعاً في كل ميدان ، كما أخذت تستشر قواها العتية ، إذا هي لا تكتفي بأن تصبح لها الزعامة الحرة في البلدان العربية وتظل بلواتها كثيراً من هذه البلدان ، بل تطلب إلى ذلك الزعامة الأدبية في النثر والشعر جميعاً ، وليتبيها في النثر القاضي الفاضل كاتب الدين ووريه ومستشاره ، فيستحدث طريقة جديدة في النثر والكتابة . أو قل أسلوباً جديداً ، يسخ به أسلوب ابن العميد الذي كان يشيع بين الكتاب منذ القرن الرابع الهجري . ومن أهم ما يميز هذه الطريقة المصرية الجديدة في النثر طول السجعيات في الرسالة ، حتى تحمل ما كان يودعها القاضي الفاضل من التوريات والاقباسات القرآنية وألوان البصع المختلفة وشاعت هذه الطريقة في البلدان العربية ورسخت ، وأصبحت لها الزعامة الأدبية في فن النثر ، أو قل أصبح لها غير قليل من هذه الزعامة

وحقق لها أيضا غير قليل من الرعانة في الشعر لعهد صلاح الدين ابن سناء الملك الذي تفتى طويلا بانتصاراته للدوية الخامسة على حملة الصليب ، مستشعرا - إلى أقصى حد - عند أمته الحزنى في تلك الانتصارات ، مفتعرا بوحدة العرب تحت راية صلاح الدين حتى يحقوا الصليبيين محقا لا يبق منهم ولا يدرك وقدّر لهذا الشاعر المصري اتباع أن يدوس من الموشحات الأندلسية - وهو يقوم في دراسته مقام الخليل بن أحمد في دراسة الشعر العربي ، فقد وضع الخليل - كما هو معروف - للشعر العربي أوزانه وعروضه ، وبالمثل وضع ابن سناء الملك - لأول مرة - عروض الموشحات الأندلسية وقواعدها المتنوعة ، على نحو ما هو معروف عن كتابه «دار العرازة» .

وبعد أن أوضح في كتابه تلك القواعد أتبعها بأربعة وثلاثين موشحا لكبار الموشحين الأندلسيين ، ليقرن الأمثلة بالقواعد ، ثم تلا ذلك بحمسة وثلاثين موشحا من بعضه ، ليبدل على مدى تمثله لهذا الفن الأندلسي الجديد وبراكته فيه . وبذلك أخذ مصر والشام وغيرها من البلدان العربية ، لبهين شعراؤها من الموشحات الجديد ، إذ عرفهم بعروضه وقواعده وذلك لهم تديلا ، بحيث أصبح فنا شعريا للعرب في كل مكان . وعلى نحو ما أشاع القاضي العاصم المصلي جديدا في النثر والكتابة أشاع ابن سناء الملك في الشعر أسلوبا جديدا بربطه عدوية ووشاقة ، مع ما يحمل من ألوان البهيج دون تكلف أو تعقيد ، أسلوب يقرب في أحيان كثيرة من أسلوب اللغة اليومية المتداولة ، وليس ذلك فحسب ، فإنه رقيق عذب عدوية الليل وروقة ، ونعمه - على هذا الأسلوب - شعراؤه قصيدته بعدد من أمثال البهاء زهير وابن السبكي وابن بركة ، وهم يسمون على تواف الخشب . ونجاء رهب إلى شعراء الشام من أمثال الشاب القطراني ، وشعراء العراق من أمثال المهاجرى وما يدل بوضوح على مكانة ابن سناء الملك في زمانه ، وما أتاح لمصر من رعانة في الشعر - أو عبارة أخرى على شيء غير قليل من هذه الرعانة ، أنا نجد شعره يثير حركة نقدية واسعة على نحو ما أثار قبله شعر أبي تمام والخش ، وإذا كان قد قبض لهم خصوم وأنصار ، فكذلك قبض لابن سناء الملك خصيان لعدد من مواطن هو ابن جبارة المصري معاصره الذي ألف في نقده كتابا باسم «نظم الدر في نقد الشعر» وشاعر عراقي كبير هو صلي الدين على أكبر شعراء العراق في الحظب المتأخرة - إذ صب عليه شر نقده في بعض كتبه . ويجرد لحدين الخصمين مدافعا عنه متصلا بصير شامى ، هو نصمدى في كتاب له سماه : «الاتصار على جواهر الملك في الانتصار لابن سناء الملك» وصمّن بعض وجوه هذا الانتصار شرحه على لامية العمم وكان موضوع هذا النقلا حصومة وانتصارا ، فسبوت ابن سناء الملك الجديد وما صمّمه من الكلمات اليومية المتداولة . فقد وقف الخصيان ضد بعض ألفاظه وقالوا إنها عامية . ورد عليها النصمدى موضحا أنها عربية أصيلة وأنها شُكّيت عليها على كل حال أتاح ابن سناء الملك للشعر المصري في زمانه وبعد زمانه حظا من الرعانة . ولم تلبث أن أخذت تتصامد - حتى إذا حتم كدوس حنابيين على أنفاس مصر وأدقوها غير قليل من الظلم والصفاء لم يبق في الشعر إلا رمي صعب ، كان يتيح له الحياة ولكن أي حياة ؟ الحياة الخاملة التي لا تضي روحا ولا تمنع شعورا

وكأنما أصبح الشعر غاريس عروضية مثقبة بكلف البديع التي لمحن الشعر حنقا ولا تكاد تبقى فيه على حياة

وكان لابد للشعر من شاعر عظيم بمقدرة من القوة التي تزدى فيه لاق مصر وحدها بل في جميع البلاد العربية ، وكان محمود سامي البارودى ، هو المتفقد الذي هباه الفكر لمصر والشعر العربي ، كى يرث عليه حياته الخفية ، ويعد لهمة أدبية رائعه . وقد عكف على قراءة الشعر العربي القديم في بابيه الأصلية في العصر العباسي ومله ، حتى غفل صياغته وموسيقاه فثلا مقطع الطير وأخذ يسجل به تسجيلا بديها حياته وخواطره ومشاعره ، وحياة أمته وخواتمها وآمالها وآلامها وأهواها ، وهو في هذا كله يوارن موارنة بارعة بين الاحتفاظ بأصول الشعر العربي التقليدية وبين حياته وأحداثها وأحداث أتمته زمنه . وبذلك حرر الشعر العربي من ألال الدبع الفنى ومن تساليه الركيكة المبتذلة ، وردّ إليه حياة والروح ، مصورا به تصويرا صادقا مشاعره الوجدانية في مرحلة حياته الأولى حين كانت حياة رعد وحسب وتملّ مشاهدة الطبيعة بصرية ، كما صور تصويرا صادقا مرحلة حياته الثانية حين مثلا صدره بالثورة على إسماعيل ونزيق وحكمها العبد ، وأخذت تتولى أناشيده الوطنية المتأججة نورة وحاسة ، وبظم قصيدته في الأهرام وأبى الهول وتاريخ مصر القديم ، ويثني إلى سبلال ، وبظل يتوجع لوطه وبس إليه في أشعار تضطرم لهمة ولوعة

وعلى هذا البحر افتتح البارودى باب شعرا الوجداني الصادق في العصر الحديث كما افتتح باب شعرا الوطنى الثائر ، وصم إليه قصيدة لجد مصر المرحون القديم ، كما صم قصيدة في مشاهد الريف ، واضطربت الروح العربية الأصلية في أشعاره بكل مقوماتها بحيث استطاع أن ينفذ من خلالها إلى موسيقاه الرصيبة انصافية ، موسيقى يتصل فيها الماضي بالحاضر اتصالا خصبيا جيا ، اتصالا تنمو فيه شخصيتنا الشعرية العربية نحو راتنا . وعت الوجوه لشعره في جميع الأنظار العربية بحيث عدّ - بحق - حامل لواء الشعر العربي الحديث وسرعان ما حصله بعده حافظ وشوق ، فإذا هم بمكتان لمصر من الرعانة الأدبية ما لا عهد لها به في أى زمن من أزمنتها الماضية

٧

وقد ولد حافظ قبل احتلال الإنجليز لمصر بحو عشر سنوات ، واجتمعت له أسباب مختلفة ليكون صوت مصر الناطق عن محنها في هذا الاحتلال ، إذ قيث في أسرة مصرية متواضعة من أسر الشعب ، ولم يكذب بخطر على عتة سنة الرابعة حتى تولى أبوه ، فكفه حانه . وكان مؤظفا سبطا محدود الدخل ، فاحتق بكتاب في القاهرة وبعض المدارس ، ونقل إلى طنطا فصحه معه وأخذ يختلف بها إلى الجامع الأحمدي محتظا بطلابه ، واستبقت فيه موهته الأدبية ، واندفع في دحائله إحصاه يؤسه وصيق عيشه ، وعمل في مكاتب

الوحشية العظيمة ، واستشاط حافظ عصباً ، وأخذ يصرخها في  
قصائد رائعة ، مثل قوله ساحراً من الإنجليز سحرية لادعه

أيها القاتلون بالأمر علينا  
هل سيم ولائنا والبوداد  
خففوا جيشكم ونلموا هيبنا  
وابتغوا صيدكم وجربوا البلاد  
وإذا أعوزتكم ذات طوق  
بهى تلك الرئى فصبوا العباد  
إعنا نحن والحمام سواء  
لم تضلوا أطواقنا الأجساد  
ليت شعري أفلت بحكمة القنفذ  
نيلو عادت أم عهد نيلون عاد

وما زال حافظ يصور هذه للنساء مصرى سهام أشعاره بل صدر  
كرومر وصنوبر الإنجليز من ورائه مدكياً في غمته نار الألم هذا لأبعد ،  
الوحشى العظيم ، محاولاً أن يدهسها دفعا لمصديتها بالحرية وحقوقها  
السياسية . لقد أصبح - بحق - شاعر الشعب الثائر وصوته الناطق  
صد المحتل وبعبه وبطشه . وما يلبث مصطفى كامل رعيم الشعب  
وقائده في جهاد المحتل العاصب أن يدوى عصبه لقياس ، ويهوى نداء  
"يه ، فيتولاها جزع ما بعده جزع وحرن ما وراءه حرن ، ويكيه  
بقصائد ثلاث بكاء حاراً ، بكاء يصور فيه فجعة الشعب في رعيته  
وما أوقدت فيه من جمر اللوعة والأسى . ويصدر عام ، ويصدر حافظ  
فرصة العام للمجري ويحيى قدومه لسنة ١٩٠٩ ويلتفت إلى شباب  
مصر ، ويستثير حماسهم وحميتهم للمطالبة بالثحرر هاتفاً مثل قوله :

رجال القدر المأمول إنا نحاجة  
إليك فسدوا القصر لنا وشمروا  
وكونوا رجالاً عاملين أعزة  
وصنوا جيمى أوطانكم ونحروا  
لنا طماع حق لم يتم عنه أهله  
ولاناله في العالين مقصروا

ويدون ريب بلغ حافظ في شعره الوطنى منذ الثلاثين من عمره مكانة  
رفيعة تقصر بها الأطماع ، إذ مضى يسخره لثائرة أهداء الوطن ،  
ولكى يملأ صدور الشباب حياة وعزة وفرة ، لئلا يجرؤهم من  
ديارهم مدحورين . كل ذلك واحتل الأثم في عموام سطوته  
وجبروته ، غير أن حافظاً لم يكن يحشاه ولا كان يحسب له أى  
حساب ، مع ما يث من العيون والأرصاد . وما يثبت الإنجليز أن  
يصدروا قانون للطبوعات تهديدنا لزعماء الحرب الوطنى بعد وفاة  
مصطفى كامل ، ومن أجل أن يكفموا به أفواه الصحافة وغير  
الصحافة ، ويثور حافظ على هذا القانون الحائر ثورة عبيقة ، ويدعو  
في شجاعة إلى الانتقاص عليه ، مهاكف لنصريين من السماء  
وعالى المداء حتى ليصبح في قصيدة طويلة

معص النعمين ، وهذا الإحساس لا يرايله ، مما جعله يشكو بأشعار  
يندب فيها سوء حظه ويكبئ حيثد على قراءة الشعراء العباسيين  
من أمثال بيحزى والمتنبي وأبى العلاء ، كما يكبئ على قراءة أشعار  
الدرودى ، ويذم من إصعبه به أن صمم على أن يسلك الطريق  
الذى سلكه في مطابع حياته . فترك طنطا ومكاتب النعمين بها .  
والحق تدمرسة حرب ، وتخرج فيها صاعداً سنة ١٨٩١ وتحيى  
بوربه أخريه . ونقل إلى وزارة الداخلية غير أنه عاد سريعاً إلى  
أخريه . وألقى ٣ نصح سواب ، وهو في أثناء ذلك يجاهد  
لأدماة في القاهرة . ويذعن إلى مرافقة حملة كشر الأخيرة إلى  
السودان ويشتد صيفه به ، وتشتب صله ثورة في الحملة سنة ١٨٩٩  
ويشارك فيها حاصه . ويحارب إلى الاستبدع ويطلب إحالة إلى  
معايش ويحارب إلى طشه بعد نحو ثلاث سنوات

لقد عاد حافظ إلى وطنه بعد حمود نوره وثورة رفاعة في حملة  
السودان ، ولكن الثورة على الإنجليز وبطشهم وبجيم لم تحمد في  
عنه أبداً ، بل ظلت مشتعلة ، وظل يذكيها يوقود من أشعاره حتى  
الأنفاس الأخيرة من حياته . وكان من أول ما رقى به بانيته التي  
ضمها قلب هودته من السودان ، والتي يصور فيها تضر جنة وحظه  
لنسبته إلى الشرق والعرب ، وإبه ليدب محلمهم وسلطتهم حين كان  
يجشى لعرب بأسهم ويلتفت إلى مصر ويحشا بالإنجليز العاشقين .  
ويأسى لأحرارها فهم إن نطقوا بكلمة التي هم في عياض السجون  
عها وعدوانا . ويصرح

أبشكى القصر خافنا والحقنا

وعن معنى على أوفى من الذهب

والقوم في مصر كالإنجليز قد ظفرت

بالأه لم يتركوا ضرخاً محتلب

فيما يتجرع حافظ وأبناء مصر البؤس للريرة يعم الإنجليز بحيراتنا  
وطياتنا ، بل إسم لم يتركوا فيها ثمراً إلا بهوه ولا ضرخاً إلا احتلوه .  
وه مشهم إلا كمثل الإسفنج يمتص كل ما حول من ماء في أى  
وعاء ، غير متق منه بقية . ويكون من حظه وحظ مصر أن يُحال إلى  
معايش وأن يخرج من خدمة الدولة والجيش في ظل الاحتلال  
لإنجليز ، ويلوح له الخديو عباس ومعه حواشيه أن يقرب منه .  
ويأبى مُقضباً إلى يؤسه وإلى أمته ، واقفاً في مقدمة صفوفها يازل  
الإنجليز ، وكأنما سيفه لم يسقط من يده بخروجه من الجيش ، وغاية  
ما في الأمر أنه استبدل به سيما بل سيواً أخرى قاطعة من أشعاره

وكان أول حادث خطير نازل فيه المحتل نزالاً عيباً حادث دنشواى  
لسنة ١٩٠٦ فإن خمسة من الإنجليز قتلوا هذه القرية لصيد الختام  
بها . وبمعرض لهم معص أهلها . وأصيب أحدهم بصربة شرس  
إصابة أفضت إلى موته . فثار كرومر حميد الإنجليز في مصر ، وعقد  
عم محكمة هاكمهم ، فقضت بإعدام أربعة شققا وحطد سبعة  
بأسباط وحبس ثمانية مددا مختلفة ، وبعد الإعدام والخلد يجرأى من  
أهل القرية مائة في التكبيل والعقاب . وعصب المصريون عصا  
شديدة هذه العاحقة ، وفي مقدمتهم زعيمهم حيثد مصطفى كامل  
وكتاب الصحف ، وتبارى الخطاء في الخاضل يصورون هذه الحرية

إن البليّة أن تُباع وتُشترى  
مصر وما فيها وأن لا منطقاً  
تندفروا حجباً وحوطوا بيلكم  
للكم نقاض صليكم وتلقوا  
وامشوا على حذر فإن طريقكم  
وغر أطفاف به الملائك وحلقا  
الموت في شهبانه وطروق  
والموت كل الموت أن لا يطرقا

وهو يشبه الصحفيين والشباب في القصيدة ان يثروا صد العدو  
بأى وما يريد من الخرس لأستهم بينا مصر تتهك أشد انتهاك ،  
ويطعن إليهم الخدر في الطريق فإنه وعمر مليء بالصفاخ ، ولا يثبت  
أن يثبت ثائرا ، داعيا إلى اقتحام هذا الطريق مها كان الموت به  
بلرصاد ، حتى يتخلص الوطن من هذا الاستبداد

وعصى مع حافظ إلى سنة ١٩١١ فإذا ضيق ذات يده يصطر  
الشاعر الباسل للاحتباس وراء قضبان وطبعة بدار الكتب المصرية ،  
ويخضع زليخة الناصر ضد الإنجليز إلا قليلا ، وتتشب ثوريتها الوطنية سنة  
١٩١٩ ويعود إلى الأسد المصور الرابض في التلّار غير قليل من  
زليخة ، وما إن نظم السيدات لمصر يات بقيادة صبيغة زغلول مظاهرة  
مطالبات بحقوق مصر للمشروعة في الحرية والاستقلال وتصل إلى  
جود اهتل الطمعي ، فيثور حافظ لتلك الممركة الباعية ، ويظم  
أشودة وطنية حساسة مثنية ، يملأها بالنهكم على الإنجليز والسحرية  
بهم سحرية مسمومة قاتلة ، ويطنعها الشباب في مشورات ويذيعونها  
في تلك الثورة لإلهاب الحماسة في نفوس الثائرين حتى يعصروا  
بالإنجليز عصما وكان على قد ذهب سنة ١٩٢١ إلى لندن لمفاوضة  
الإنجليز وأحفظت مفاوضات ، وعاد فأقيم له حفل تكريم ، ألقى فيه  
حافظ بيته بل هربته الوطنية المرائمة

وقف الخلق بسطرون جميعا

كيف أبقي قواعد الهدى وحدى

وفيها يتحدث بلسان مصر عن مبعدها القديم في عهد الفراعنة ،  
معدنوا بقوتها جيشه ومحاربتها وعلوها وشعرها وتلمذة أنبا وروما  
ها ، ويقول على لسانها وقد أوشكت أن تنال استقلالها ، إنها حرة  
كسرت قيودها ، وإياها مجد الشرق وعمره ، وتصر برجالها الأباة  
الأعراف الذين يعدونها بالمهج والأرواح ، ويتأهب سعد زغلول  
لمفاوضة الإنجليز سنة ١٩٢٤ فيشده من قصيدة طويلة -

فأرضي خلفك أمة قد أتممت

أن لا تنام في البلاد دعي

عزل ولكن في الجهاد ضراهم

لا الجيش يفرعها ولا الأسطول

فأباه الشعب المصري - حيثد - عزل لا يحملون سلاحا ، ولكم

في الجهاد يواصل لا يفرعهم جيش العدو ولا أساطينه ، فأساطينهم  
وحشهم الذي لا يذبح حجج وحقوق وبراهين أقوى من كل  
سلاح ، ويحذر سمعا من أسايل الإنجليز ومكرهم وكيدهم  
ودعاتهم ، ويقول : إن أوجست منهم شرافا قطع حل المفاوضات ،  
وعد إلينا رافعا رأسك ورأس شعبك ، ويتولى سنة ١٩٢٧ سعد زعيم  
مصر ، بل زعيم البلدان العربية ، بل لقد اتسعت رعايته حتى ليقره  
عائدي زعيم الهد بالزعامة والأستادبة في الثورة على الإنجليز ،  
ويكيه حافظ ، ويأس لمصاب مصر والشرق فيه أنبا طويلا ويحال  
حافظ إلى اللش في سنة ١٩٣٢ وثقل عنه ألال الوطنية ،  
وكانت مصر حينئذ بختار فترة عصية ، هي فترة حكم إسماعيل  
صدق ، وما أصلى فيها الشعب من ظلمه وعسفه ، يسائده الإنجليز  
ويعصدونه ، وكانت صحف الحريين الوندى والدستورى تحمل عليه  
حملات شعواء فحمل معها الحدى القديم : حافظ سلاحه  
الشعرى ، وأخذ يرميه بأياته وسهام أشعاره من مثل قوله :

يسأله للظالمين وقضية

في لنفسها القهر والإبرام

لاهم أخير ضيرة لبذوقها

غصصا ونسف نفسة الآلام

وحافظ في هذا الشعر الوطنى الثائر الذى كان يملأ به أبواه الشعب  
للمصرى حساسة وشفرة وصلابة لمثارة المحتل العاشم يعلد سابقا لشعراء  
العربية في مصر وعبر مصر من البلدان العربية ، وهو سبق حمل به  
حظا غير قليل من الزعامة في الشعر الوصى العربى الحديث ، ولم يشد  
حافظ هذا الوتر الوطنى وحده مبكرا إلى فيثارة شعره ، بل شد إليها  
معه مبكرا أيضا وترا عربيا ، وكاب أول ثم حبه به صبيحة قوية في  
أبناء وطنه والأوطان العربية لإغاثة لغة الصناد ضد أعدائها حين  
سألت لستر ويلمور غصه مهاجمتها في عقر دارها ، وكان قاصيا  
إنجليزيا بمحكمة الاستئناف الأهلية ، فأبى كتابا عن لغة أهل القاهرة  
العامية سنة ١٩٠٢ ودعا دعوة واسعة لاتحاد العامية لسانا للأدب  
والعلم ، وأحدث ذلك رجسة عيمة في مصر والبلاد العربية ، وتصدى  
له حماة العربية وفي مقدمتهم حافظ إبراهيم إذ سرعان ما نشر  
قصيدته «اللغة العربية تمنى حظها بين أهلها» مصريا أبيات بل  
سهاها إلى دعوته ، فقصت عليها قصاء مرما ، وفيها يقول على لسان  
اللغة العربية

وسعت كتاب الله لفظا وغاية

وما ضقت عن آي به وعظمت

فكيف أضيق اليوم عن وصف الله

ونسبيق أسماء نصرات

أنا البحر في أحشائه الدر كامن

فهل ساءلوا القواصر عن صدقاتي

وحافظ يرد في هذه الأبيات على ما كان يردده أعداء العربية من أنها  
لا تحمل لغة العلم الحديث ومخترعاته حيثد ، ويقول إن هذا ليس

ويصور رسالة الطرابلسيين والأثراك في الحرب وأهم يموتون كراما في سبل النود من الحصى ، ويحشد مطاعة الإيطاليين ووحشيتهم في قتل الداراري والتليل بالنساء والشيوخ ، لا يرحمون طفلا ولا يقربون من علام ، ويقول إنا ملأنا البر من أشلائهم ، وأحباء حمى أشد حصن لهم من يركابهم في جنوب بلادهم فيرجوب ، ويشد .

لحمى أقمم الشرق ولا  
تغطي اليوم فإن أخذت لاما  
إن في أعلامنا أفسدة  
تعتق أخذت وتأتي أن لظاما

ولم يتجش الحد والخط طويلا فإن إيطاليا لم تلبث أن استوت على طرابلس استيلاءها المشنوم . وكان حافظ صديقا حميا خليل مطران اللباني الأصل الذي اتخذ مصر دارا ومقاما ولقب شاعر القطرين . وقد أقيم له في سنة ١٩١٣ حفل تكريم بدار الجامعة المصرية ، وفيه حياه حافظ بإحدى روايته ، وفيها يصور ما بين مصر والشام من وشائج الرحم والقرى في حوار طريف بين عادتين : شامية ومصرية ، ومن يديج ما قالت عادة الشام

إنما الشام والكنانة جيتوا  
ن زخم الخطوب هاشا إزها  
نكمم أننا وقد أروعنا  
من هواها ونحن نأسي الفطاما

فالشام والكنانة صنوان أو أختان شقيقتان لم تبارحا العهد ولا فارقتاه طوال الزمان ، مها ألم بيها من خطوب ، إنها أسوة ثمرة لتاريخ طويل ، وحملت بينها فيه اللغة والدين والآمال والآلام . ويرور حافظ ببيروت في صيف سنة ١٩٢٩ ويقام له حفل بالجامعة الأمريكية لساح قصيدته « تحية الشام » وينزل دمشق ويستقبله الجميع للطنى العربى استقبالا حافلا يشارى فيه الخطباء والشعراء ، وتتردد على كل لسان رائحة البديعة : « تحية الشام » وما في غرامها من مثل قوله :

حبًا بكموز الحبّ لزواج لبنان  
وطالع اليمن من بالشام حبّان  
لي موطن في زرع النيل أعظمه  
ولي هنا في حاكم موطن ثاني  
حبت نفسي قزبلا يسكم فإذا  
أهل وضعتي وأحباني وجبراني

ويصو في تحيته لبنان وسوريا الشقيقتين ويشي على أعلامها في مصر ومن يمشوا منهم أمريكا ، ويهيب بالشرق أن يدمع به أطباع العرب ، وأن تتوحد شعوبه حتى تتخلص من يده . ويعود النيل مشغوبا بالأردن مهديا أشواقه إلى برزخى دمشق ، غير مخف وخجده بالرائق ودجلة والفرات ، بل إن له حنيا إلى سحر مبحان في آسيا

من قصور فيها ، وإنما هو قصور في أهلها حيثد ، ومعروف أنها تلامت هذا القصور فيما بعد . ويقول إنه يكلمها صخرا أنها وسعت كتاب الله ، مشيرا إلى ما سيحدث من قطيعة بيننا وبين لغة القرآن وأيضا ييب وبي عاصيا إلى بحر أصحنا لدعوة ويلمور للمرصة : وقد قرصنها قصيدة حافظ من أناسها ، واصطر ويلمور إلى مغادرة مصر وأوتره إلى بلاده وكان ذلك بصرا مينا حافظ وحياة العربية وأناثها الأبرار في كل مكان ، وشو شوق بذلك في مريته له مشدا

يا حافظ الفصحن وحارس مجديها  
وامام من نجلت من اللغاة  
مارلت نهف بالقديم وفصله  
حتى حميت أمانة القدماء

وقد مصى حافظ يستشعر بقوة معاني الأخوة بين أبناء مصر وأبناء البلاد العربية ، وليس غريبا أن يلقب شاعر النيل : أدناه وأعلاه مصر والسودان . ومربنا أنه أقام بالسودان سنوات قليلة . ولا فصل معه إلى سنة ١٩٠٨ حتى يرى جماعة من السوريين يقبلون له حفل تكريم بمندق شرد ، وفيه يشد آية البديعة السائرة : « الأمتان تصامحان » ، ويستلها بقوله .

لصر أم لزهر الشام تتعيب  
هنا الغلا وهناك الحف والحب  
وتخذ يصور كيف أن مصر والشام ركنان للشرق ينفق عليهما هلال للإسلام نصيب . وكيف أنها ركنان عتيقان للصفا ولأدبها الرقيق . وفيها لأمة تجمع بينها أمومها الزموم ، كما يجمع بينها أبوة النسب الشريفة إلى العرب ، وفيها لروابط وثقى تحمل راسيات للشام عميد وذرى لبنان تبيع حين تزل بأحبتها مصر نارلة أو كارقة . ويحيى أبناء سوريا وسكان المهاجرين إلى مصر والآخرين المبعدين في الفجرة إلى العالم الجديد إلى أمريكا شمالا وجنوبا ، ويشد :

زادوا الساهل في الدنيا ولو وجدوا  
إلى الهجرة زكيا صاعدا ركبوا  
أوقيل في الشمس لواجين متخج  
مذوا لها سيا في الطر وانتدبوا  
هذى يدى عن بي مصر تصامحكم  
لصالحوها تصامخ نفسها العرب

وأحب أن كل سورى ولبنان ود - حيثد - لو يصامح حافظ أعده المصامحة الكريمة : مصامحة الأخ لأخيه الشقيق البار . وتبر إيطاليا على طرابلس سنة ١٩١٢ تريد لمتزاعها من الدولة العثمانية وكانت حيثد دعة لها ، ويدو بعض الأمل في انتصار تركيا ، يشد حافظ قصيدة مبممة يهتجها بقوله :

طمع ألقى عن العرب الكاما  
فاستفق بإشرق واحد أن قاما

وعلى نحو ما شد حافظ إلى قيثارته أوتاراً شرقية وعربية ووطنية شد وتراً إسلامياً مديحاً ، وهو يتجلى في مدائح له عبد الحميد سلطان الدولة العثمانية وحنينة للسلطن ، كما يتجلى في مدائح خلفه السلطان محمد رشاد الخامس حتى ليؤمل استيحاء من لحنه أن يعيد إلى العالم العربي عهد الرشيد

وكان لا يزال بعد الترك - كما أسلفنا - جزءاً من الشرق ، وكانوا لا يزالون يحملون سلطانهم على لفرق والشدة وبلاد المغرب - ويؤمن دائماً أن تعود قوتهم حتى يستعيد الشرق والإسلام محدهما . وحتى يذل العرب صاعراً وأقوى من هذا بهم الذي كان يوقعه على قيثارته أو على هذا الوتر الإسلامي لشعره في المصباح المصمب الأستاذ الإمام الشح محمد عده ، وكان قد اتصل به ، وهو في حملة كشر بالسودان ، ولما عاد قربه منه وفتح له في محاسنه ، وجعله من خاصته ، وكان لذلك أثر عميق في نفس حافظ ، فأحد بشيد بالشيخ وبلغوته الإصلاحية وكل ما اتصل به من فتح باب الاجتهاد في الدين وتخليصه عما علق به من الأوهام والخرافات على نحو ما بلغنا في قافية له ، إذ يبيب به فيها أن يقصى على لبدع المتحللة ، ويشيد بفتاويه الصافية ، وله يقول في قصيدة ثابته :

بأميننا على الحقيقة والإفـ

شاء والشرع والهدى والكشاف

أنت نعم الإمام في موطن الرأ

ي ونعم الإمام في انحراب

ويصب حافظ في القصيدة سباط غصه على حصوم لإمام من الشيوخ وغيرهم ، مداحاً له دفاً حاراً ، وما يثبت الإمام أن يلي داعي ربه ، فبرئته حافظ رثاء بضطرم بنار موقدة من اللوعة والأسى واللهم والخبرة مثلاً له يهدين البيتين للشاعرين

سلام على الإسلام بسعد محمد

سلام على أيامه البسرات

على الدين والدنيا على العلم والنجاة

على البر والتقوى على حسرات

وتظلم الدنيا في عبي حافظ وبكال كأن الدين أصبح بلا حمة . قد توفى حاميه ضد أعداء الإسلام الطاعين فيه من أصحاب هاونو وزياد العربيين ، ويقول إن الشرق بكى له وبديه جرحاً متحسراً . نكت له أحمد واصبي ومصر والشام وإيران وتونس ، بل بكى عالم الإسلام جميعه وأن للصعجة فيه أياً متصلاً غير مقصع . وبلغت حافظ مراراً إلى أصواء العام الهجري حين تهن على العالم الإسلامي - ونحبه نجات رائحة عن نحو ما بلغنا في . لئنه حتى نصمها

سنة ١٩٠٩

أطل على الأكوان والخلق نظير

هلالاً رآه أسـمـون فسكروا

الوسطى وما وراءها ، ويندث لا ضمي فقط وحدة العرب ، بل يمتد معها وحدة الشرق في كل المعام ، حتى يكسحوا جناح الطامعين بهم . ويردوهم عن ديارهم إلى غير مأب

ودائماً يأمل حافظ في الشرق ونحفره ضد العرب ، ودائماً يستثيره ويستنهضه ليرد عنه عدوان العرب آنحاً شحاقه ، والشرق عنده يعنى الشرق الأوسط العربي بما يشمل الترك العثمانيين ، والشرق الأقصى بما يشمل اليابان . وقد هزل طويلاً لسمها جزءاً من الأسطول الروسي في بورت آثر سنة ١٩٠٤ وما أنقعه من الحرب بينها وبين اروس وما أخذ يظهر في الأفق من تبشير انتصارها عليهم ، أو عبارة أخرى انتصار الشرق على العرب ، ويرسم إعجابه بطولتها في افتتاحه حادة يابانية ملكت عليه كج حين رآها تقنجم مع قومها حرب الروس لتقصي وجب الوطن المهدى . وعاطفياً حافظ متعجباً من سألها . فرد عليه بها تستعذب - مثل قومها - ورؤى الردى . ونقول إنها صفة لا تنفى من مرادها وبوكان فيه حتمها وهلاكها . وإياها إن كانت لا تحس حمل السلاح ، هي بإمكانها مداواة الجراح وتشد

هكذا (البكاد) قد صلمنا

أن نرى الأوطان أماً وأباً

عليكادو منكم لفهم دوسا لا يسونه أبداً ، (أو عجة الوطن كوالير) به بر الأبناء بالآباء ، وعدامه بالأرواح والدماء . وتنتصر اليابان وينجح حافظ ويرى في ذلك إرهاباً لاستبداد شعوب إفريقيا وآسيا حقوقه وسيادته من العرب ، وفي ذلك يفر

ألى على الشرق حين إذا

ما ذكر الأحياء لا يذكر

عن أهد (الصفر) أيامه

فانصف الأسود والأسفر

ويريد بالصفر اليابانيين إذ دحروا الروس ونجلوهم عن كوريا ومشوريا . ويتخذ حافظ من هذا الانتصار الياباني شعاراً شرقياً يردده في أشعاره للشباب والناشئة كي يتربوا هذا المثل الياباني الربيع ، كقولته في حمل أقامته مدرسة مصطفى كامل سنة ١٩٠٦ لتوزيع الخوثر على المتحرفين من طلابها

فبا أياً الناشئون اعملوا

على خير مصر وكونوا يدا

وها أمة (الصفر) قد مهدت

لنا الشهج فاستبقوا الموردا

وحين ضرب الأسطول الإيطالي مدينة بيروت في أثناء الحرب العالمية الأولى نظم تمثيلية قصيرة من جريج من بيروت وروجه وطيب وعري ، وقد بثت فيها على لسان الحريج وهو يكاد يلفظ أعلاه روحاً شريرة إذ يمتد أن يسترد الشرق حلاله ورقته ، حتى يعلم لعرب أن كرامة اليابان لا ترتضى الدلة والخواند





قصيدة المعيرة بلامرتين وعاد شوق إلى مصر فعين في القصر بقلم الترجمة وعلى نحو ما كان يتفق الفرنسية كان يتفق التركية ورحله بها مصر أشعر مشورة في ديوانه

ويسو - في و صوح - أن شوق - منذ عودته من العرب - أنس في عمق بان القدر اختياره ليكون شاعرا نصر في عتبا بالاحتلال الإنجليزي - يدل على ذلك - أوضح الدلالة - أنا نجد بعكف على تأييدها منذ أقدم العصور حتى تشته نثلا دائما - محذولا أن بعد ما دعى أوروبا كتي تتحدثي لإخبر وتناصيه محذولا عيب على حواء توضح ذلك محتمة - وقد حارب في وادي سيرا - وهي في مائتين ونصف بيتا - بعضها كتي نصير في مؤثر متشرفين لدى عقد عجيب ١٨٩٤ مبدور عن مصر - وأمكن قد تحاور الخامسة والعشرين من عمره - وفيها يتفاد مصر أني دس الإنجليزي تراها بأقدامهم

### ويسبها فلم على لسان

وعشورا فلم يغربا علاء

قصر العظيمة لائمال ، وهل تال خيال الشفاء وهل تال السماء ؟ ويشيد براعتها وماشروا فيها من العلوم والحضارة والمدينة العريقة . وبني شوق ما دعاه الأصاغر من مؤرخي ألبا وغيرهم من أن الأهرامات بنيت صحرة . وبصور بثوب حبيب طالعة على الدهر ومصر : فإذا ذئاب المكسوس تحرس حلال ديارها . ويشير الفرصة ليحر وحرا ألبا من يتزعمون إلى الغتل من لقاء تلك النادى إلى خبيسة . بيها جس الشرفاء بأبه غربة في ديارها . ويتمت في استعمر ألبا في متوعد مدورا

### يسكن الوحش للوثوب من الأس

حر فكيف الخلاق المقلد

وتطرد مصر المكسوس نظراء الإنجليز الغاصبي . ويعيد لها رميس العظيم محلها القديم ، وسرعان ما يحسم اليلاء الخطير الذي يتل به الحاكم الشرق بسبب الزعائن المحيطين به المكثرين من تملقه ومد منه ، فإذا هو يتلى عرورا وخبلاء وطمأننا . يقول

### فإذا ما الملوكون تولوا

في ثوب طبعه الخلاء

### وسرى في فواده زخرف القصر

ل يسراه مستعدا وهو ذاء

ويقول إنه ذاء لم يحس رميس لأنه كان أعظم من أن يمه وعلى من أن يهره سمعه . ومذكر هزيمة ساميك أمام قبر وأنه صن به باؤه وكبرياؤه مما أعر صدر قبره . فلم أن نمر به انه وهو في رى بلاءه . تحمل حرة الحب . ورتب لها . فلم يند ولم تسقط يد دمة . شعور . بلاء ما بعدد بلاء وغرد لانتشها عود . وبالش ساميك حين رأى انه لم يتحرك له جس ولم تدفع له عين .

وكانه صحرة مساء . حتى إذا رنى صدقا له أدبه العرس مكى له رحمة وشفقة . وكأما بعد شوق من ساميث مثلا حيا لكل مصرى . مثلا للرفاه أمام الأصدقاء ومثلا للشعور الطاعى بالكرامة أمام المحتلين للديار . ويوه شوق بالإسكندر وسائه الإسكندرية . ويتم بتاريخ البطانة . ثم يذكر كيف نجحت رحمة الله بعباده . فاستدعهم من طليبات الوثنية بما نشر فيهم من أصواء الرسائل السماوية . ومجال لموسى ومشته مصر ورسالة إلى فرعون . وميسر ومولد الترق مع رسالته . وسشد

### إنما يكسر الديارات قوم

هم بما يسكروبه أشقياء

ويعد إن العر أشرق في العوالم بالرسالة الهمدية ومعجزتها ابهرة العرل الكريم . وعمت مشاعل هذا النور مصر على يد فاتها عمرو بن العاص البر الوعاء . ويمر سريعا بتاريخه بعده . ويشيد بصلاح الدين قاهر الصليبيين وبمعاملته ومعاملته المسلمين والعرب المسخرة لأعدائهم من حملة الصليب . ويبف :

### هكذا المسلمون والعرب الخا

لون لا ما يفره الأعداء

ويذكر ديبور . ويمر بالأسرة العنوب . ويمر أطرا الزخرف عبد هذه عبيده لأ . ثم ذام شعر شوق . ولابا بصوره وقد شد في قبت . مكرو . الوصية وسب طلبة في موسى الشب - يدفع عن من . الدرب . فإ . رة تمديده الحاصرة من ه مدينة فادجة عبدة . وقد إى قيثارتة في القصيدة وثرى الإسلام والمعروبة . وراه يحص مساء مصر وعثوها وتكبتها عن تسول له شياعيه احتلالها . إذ يتوقف في القصيدة ليصرخ في وجه الإنجليز

### صلمت كل دولة قد تولت

أنا سئها وألبا الوباء

علم بذلك المكسوس والعرس والإغريق والرومان والفرنسيون . وسيلم الإنجليز - بما قريب - علم اليقين . وتعدد أمان الأشعار الوطنية ضد شوق ، فما هذا اللحن التاريخي الرائع ، ومن روايته فيه قصيدته : « أنس الوجود » وقد وضع بين يديها مقدمة خاطب فيها دورعب الرئيس الأسبق للولايات المتحدة حين زر مصر سنة ١٩١٠ وأنق . سامية المصرية القديمة خطابا ألبا فيه عل حكم إنعزرا عسركا ألبا على الدين المسيحي . وهذا هو الإسلام . وعاته شوق في المقدمة . ثم أخذ يصف قصر أنس الوجود المائلة أطلاله وهذا كله بحرية عبد أسوان . ويسهل وصفه قوله مخاطب دورفلت

### أطلع أنزل واحصر الطرف وأعش

لا تحاول من آية السدهر غضب

وشوق بظب ج دورفلت حين يم بمصر أنس الوجود أن يتف

يوازن فيها بين اعظم حادثين حيثد كشف مقبرة توت عح آمون  
وانعقاد البرلمان ، ويقول إن مصر بلغت رشدها وأشدها وما يثبت  
أن ينظم لسنة ١٩٢٥ قصيدته الدبعة في توت عح آمون

### توجت على الكنز القرون

وأنت على الحد السون

وعينا يتحدث عن حصاره العرايين ويحي توت عح آمون .  
ويقول له إن عهد الجبارة ولي وأصبح الحكم شوري لا يدين حكم  
الحد العيص . وراء هذه القصائد أشعار متوفرة في قصائده الأخرى  
يتحدث فيها عن عهد مصر القديم ، محاولا أن يجعله تماثيل منصوبه  
تحت أعين الشباب المصري كي يتخلص من الاحتلال الإنجليزي  
العائم ، ويسترد مصر مجددها ودورها التاريخي العظيم

ولكن ثلث في أشعار شوقي الوطنية كان يلتقي فيه مع حاض ، وهو  
الوقوف في وجه الغاصب المحتل ووجوه أذنبه وتسلية سهام أبياته  
اللقية إلى صدورهم وصدرة ، ومن أوائل ما بلغنا عده من ذلك  
قصيدته في مصطفى رياض رئيس الوزارة المصرية حين ألقى خطابا في  
افتتاح مدرسة محمد علي الصناعية ، بوه فيه بكرومر معتمد بريطانيا  
صاحب جريمة دنشواي المشهورة وأردى بهاس وحكمه ، حتى إذا  
أشرق الصباح نشرت الصحف قصيدة لشوق أتبه فيها تأبيا عريضا  
بمثل قوله :

خمرت القوم إطرارة وحما

وهم شمرونك بالنم الجسام

عطيت لك غطبا لا عطيا

أصيف إلى مصالبنا العظام

وأي مصيبة على أمة أكثر حولا من أن يجربها أحد بنينا ، ويرغى في  
أحضان المستعمر الأجنبي لقاء ما يمن به عليه من النعم الجسام التي  
تملا بطنه تارا . وتقل اللورد كرومر من مصر سنة ١٩٠٧ وأقيم له  
حفل وداع خطب فيه وضم إسماعيل كما فم المصريين لأنهم لم يروا  
من الاحتلال الإنجليزي الأثيم ، فرد عليه شوقي بقصيدة حماسية  
ملته يقول في قصائدها :

لما رحلت عن البلاد تشهدت

فكأنك النداء العياء رحبلا

وكان شوقي صديقا لمصطفى كامل رعيم الوطن ، فلما مصر امتدت  
عصه شأبا ناصرا تأثر لرحيله تأثرا عميقا ، شاعرا بككة الشعب فيه  
ومصيبة التي لا تنايا مصية ، ومن أجمل مراثيه فيه وأروعها  
قصيدته

للشرقان عليك ينحنيان

قاصيها في ماتم والمداني

أمامه وقوف العابد الخاشع في القربى القدسي . إنه محراب من  
محاريب مصر وتاريخها القديم بكل ما يحمل من عظمة وجلال .  
وعصى مع شوقي إلى سنة ١٩١٥ فإذا هو يقدم فريسته الرائعة :  
« النيل » إلى مرجليوث المشرق الإنجليزي بجامعة أكسفورد ،  
متبلاها بقوله :

من أي عهد في القري تنطق

وبسأى كيف في المدائن تنطق

وقد مضى فيها بصور صدة نصريين للبل وتاريخ العرايين  
ومحمدهم العريق حصارى واخرى . وذكر تابوت موسى وقصة  
يوسف وبخوته ومريم وعيسى وبروك الإسلام مصر واستعادتها  
سورة . كل ذلك حسمه في تلك القصيدة العريضة . حتى يعطى  
سبل شخصيته الحموية نجاة شخصيته الحسية . وفي سنة ١٩٢١  
ينضم فريسته « أبو الهول » مسرعا فيها مواكب التاريخ المصري  
التي مرت تحت بصر أبي الهول من أيام فرعون إلى أيام الرومان ،  
ويقف قليلا عند الدين القديم : دين إيزيس وآيس والديانات  
السورية . دين موسى وعيسى ومحمد ، ثم يذكر هبة مصر لعصره  
ويقول إن تأثير الانتماء لشرق وأشرق معها أصبح الحدث  
العديد . وينشق صدر أبي الهول عن قى وفاة بنشاند نشيد  
بهتتا

السبوم نسود بواييننا

وسعيد محاسن مصالبنا

واكتشف قبر توت عح آمون سنة ١٩٢٣ وراح العالم بما فيه من  
كنوز ونحف طائلة ، ونفى شوقي بهذا الاكتشاف في قصيدة نوية  
فريدة استلها بقوله :

لقد سأنحت يوشع عبرتنا

أحاديث القرون الخابريتنا

ويريد بأحت يوشع الشمس معبودة العرايين ، ويقول لما إن  
فرنك عصب ولا تحصى على الأرض الطمين ، ومأنت إلا هرة  
أكلت بيها وتنتظر الجبين ، ويتحدث عن القراحة ومحمدم العابر  
محاولا أن يثبت الحجة في الشباب ليعيدوا ملك آبائهم ، ثم وصف  
مقبرة توت عح آمون وكنوزها الفيسة ، وكانت مصر حيثد نصح  
دستورها وتستعد لحكم شوري ياني ديمقراطي ، ويهتف شوقي بتوت  
عح

وسان الصرد بالفرعون وتي

وقالت دولة القيصريتنا

وأصبحت الرعاة بكل لوه

عل حكم الرعية نازلينا

ويستعد البرلمان المصري لأول مرة سنة ١٩٢٤ وينظم قصيدة

ووق سعد رطلول دعم الامة وقائدنا بى الاستقلال والحرية .  
فبكاء بكاء حاراً عرشته الممتدة

شبعوا الشمس ومالوا بضحاها  
واعنى الشرق عليها فبكاهها

وعند الشعب طاحته وحسارته الكرى فى زعيمه ، وكيف  
حلت مناره من خطابه المتأججة وساحاته من صولات نصانه  
استمتت صد المستعمر انعامهم مستخلصا من برائه الاستقلال  
والدستور وعبر الدستور .

وخر ثالث فى أشعار شوق الوطنية صور فيه لوطنه ، حد  
بحوق كل حب ، حيا يعصه لا يرى فى الدنيا سواه ، حتى لكأنه  
الفرطوس ، يقول وقد اشتدت به لواعج الشوق والحزن إليه ،  
وطالت عيته عنه فى المنى بأبديا

وطى لو شغلت بالخلد عنه  
سارعتى إليه فى الخلد نفسى

حتى لو كان يتقلب فى أعطاف الخلد وجنت الجنان لى يساه  
أبدا ، ولى يعيب عن بصره ، ولن يعرب عن خياله ، وما كان أشد  
مرحته حين عاد إليه بعد المنى الطويل . وكأنما رد دم الشباب الحار  
إلى شرايته ، فينف منبه

أيا وطنى لفينك بعد بأس  
كأنى قد لقيت بك الشباها  
ولو أنى دعيت لكنت دوى  
عليه أقابل الحلم المهاب  
أدبر إليك لبل البيت وجهى  
إذا فشت الشهادة والنسابا

فصر دينة ومعبوده القدسى وإليها يثوى وجهه ، وتولى روحه  
حتى قبل الكعبة المقدسة ، إنها معبودة بثرها الطاهر العبق وشوق  
- بهذه الأبيات وما يماثلها - يبلغ من حب مصر ما لم يبلغه شاعر قبله  
ولابعد ، حتى لكأنما يريد أن يقاتل - هناك للتوسيع المصير  
المبين - كل ذرة فى ثراها من ذرات الرمل وكل قطرة فى جداولها  
من قطرات النيل .

ويجانب هذه الألحان الوطنية الرائعة كان شوق يرفع على قيثارته  
ألحانا عربية بديعة ، صور فيها قوة عواطف العرب القومية حتى  
يصبح مهوى فنتدتهم من الخليج إلى المحيط . ومن أوائل ما يلقانا من  
هذه الألحان اقتحاره بعداد وما وصحت من قواعد فى فروع الدين  
الغيب وشريعته حتى تشمو على روما وفواين شرمها المشهورة . كما  
تسمو عليها عظماتها وأديانها وحفاتها من أمثال الرشيد والمأمون  
والمتنعم . يقول فى سجع البردة التى نظمها لسنة ١٩١٠ ممتدحا بها  
الرسول الكريم

وكان يكثر من مدح عباس ، وكان يختار عملا من أعماله أو إصلاحا  
من إصلاحاته ، فيجمله بحور مدحه ، وكأنه منسوب عن الشعب  
يتكلم بلسانه ، ويصور مطالبه وأمانيه لحاكمه ، وقد هزل له حين  
رأى إقامة الجمعية التشريعية حتى يشرك الشعب معه فى الحكم .  
سقام الشورى الديمقراطية ، وله يقول فى إحدى مدائحه :

أتمنيت بشورى الحكم فينا  
وما تألو مساهجه النبا

وبما شئت الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن العشرين . ومع عباس  
عن مصر . وأقام الإنجليز على عرشها السلطان حسين كامل وأعلنوا  
لأحكام العرفية ، عصب لعباس ، وشتر قصيدة يعلن فيها عصبه  
وسخطه يقول فيها : « إن الرواية لم تتم فصلا » مشيرا بذلك إلى أن  
الإنجليز يبيتون مصر شرا سيظهر عما قريب . فحافوا من تأثير شعردى  
هموس المصريين فأمروا بعبه من مصر واختار الأندلس مقاما له  
واشتد به الحزن هناك إلى وطنه . وأخذ يصور حبه إليه فى قصائد  
رائعة مجلدا لتاريخه الحصارى العريق . ويعود شوق إلى مصر سنة  
١٩٢٠ ويجد أرضها محبة بدماء الشعب التى سفحتها رصاص  
الإنجليز فى حركته الوطنية ، ولا يعود إلى القصر ، بل يعيش حرا طليقا  
مع شعبه ، ويتنقى بكل ما يجيش بعبه من مطالب ومطامح . حتى  
دلت أن الشعب لم يرتض نصريج ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ لما وضع  
الإنجليز فيه من قيود تكاد تطفى المبادىء المصرية . ويتنادى مع  
الشعب بأنه دون مطالبه وأمانيه ، ويصيح :

رأس الحماية مسطور فلا عمت  
كساة الله حزما بقطع الذنبا

مقرب الحماية قد قطعت رأسها ولا بد أن يشعها قطع الذنبا ،  
ومضى شوق مع الشعب يقبض قتاله فى الدستور وقيام النظام  
البرلمانى ، وتنشأ الأحزاب وينشب بينها تآمر شديد وينشأ الشعب  
لو انحلت صفوها ، وينظم فى ذلك قصيدته : « إلام الخلف يسكن  
إلما ؟ » داعيا فيها إلى الاتحاد المنشود ، وردد إلى المعتقلين السياسيين  
من شباب الوفد حرياتهم سنة ١٩٢٤ ، فيشد قصيدة حماسية يطالب  
فيها بالحرية ، ويحس الشباب كى يستأنفوا جهاد للمعدى الأثيم حتى  
يعيدوا عهد الحضارى لوطهم ، ويهتف فيهم

وجه الكساة ليس بخطب ريكم  
أن نحصلوه كوجهه مسجودا  
إن الذى قسم البلاد حياكم  
بلدا كسلطان السجوم مجدا  
قد كان - والندبا لحد كلها -  
للمسقية والفتون مسجودا

ومده الروح العامة العالية التى لا تنقر ظل شوق يستثير المصريين  
ليسرودوا منهم من « تحت العاصم » ويحدهم من الدهر الحاضر

وما هو ماء ولكن  
وريد الحياة وشربها  
تضمم مصر يسابيح  
كما عمّ العرس إسانها

وشوق لا يبارى في تصويره وشائج الرحم والفراقة بين اندال  
العربة . ويس ذلك صعب فإيه يدع في تصوير مشاهد ست  
اندك ومعانيه الطبيعية على حرم بقاء في تالته حتى وصف  
حمار بقال حين رث بها صنف سنة ١٩٢٥ وفيه يقول

لبنان والخلد اخراج الله لم  
بومس بماريس منها مذكورة

ويشيد بعيدا وأدائها وزجتها . ويوى وجهه بعد رثائها إلى  
دمشق . ويستقبلها أعضاء الجمع العلمي استقبالا حافلا يباري  
فيه الخطباء والشعراء . ويشدهم بوبته الدمشقية البديعة وصفا  
جنتها المزارعة . مشيدا خلفائها الأبريين وما شادو من عهد  
منهاهم أبنائها ليرجعوا دوتهم وتاريخهم القديم الرهي .  
ويتحم قصيدته بقوله

وخن في الشرق والنصرى هو رحم  
وخن في الخرج والآلام إخوان

واسير أهل دمشق بالنصيدة انهارا لا حدود له ولا صداد . وعاد  
شوق إلى مصر . وكأنما أشعلت النصيدة الركاز الوطني بدمشق .  
فلم يكذب بمضى . على إلقاء شوق للنصيدة - نحو شهرين حتى شئت  
لما ثورة صارية على الفرنسيين . ففرصوا إلى المذبح يصرون بقدهم  
للدينة ونوارها الأحرار . وحضبت دماؤهم الذككية الشوارع  
والذروب والدور . وحصب شوق ما والأهلي ورمى الفرنسيين بقديفة  
مضطربة من قذائف شره المذنب حاسة . مسهلا في بقوه

سلام من صبا يردى لرق  
وتمع لا يكفكم يا دمشق

ومضى بصور ملتغا كيف دكت معالي تاريخ في المدينة طائر الإسلام  
وم صعت وحامته . وكيف هكت حرمة النساء وهن يحملن على  
صديهن لأختان لأر . ومن حوصه . . . . .  
مسيرته إلى لأحد حتى يعيد مصر إلى قائل

نصحت وعن مصطفى دوا  
ونكر كسبا في اسم شوق  
وجمعا إذا احضرت بلاد  
ببنا عبر عشرين وشوق  
ولطهرنة الحمراء بان  
بكل يمد مصرمة يندق

دار الشرائع روما كلها ذكرت  
دار اللام لما ألفت يد السلم  
ما صار عنها ببلقا عند علتام  
ولا حكتها قصاء عند عنتهم  
ولا احتوت في طراز من قياصرها  
على رشيد ومأمون ومصمتهم

مدار اسلام بعداد فوق روما في الشرائع وفي البيان . وفي  
القصاء وبعد . وفي حكاية قياصرة وغير قياصرة . وتصطرم أطلال  
العروبة بصدره في معاد حين يرل برشلونة في إسبانيا . ويأخذ في  
علم مطونه أو أرحورته الكبيرة التي امتدت إلى حوالف وأربعائة  
بيت متحدا موضوعها : « دول العرب وعظماء الإسلام » متفيا  
بماضي العرب المجيد وأبطال دولهم العظام . ويظم بوبية طويلة له في  
حين إلى مصر . ونصح الحرب الكبرى أورادها سنة ١٩١٩ .  
ويؤدد له في العردة إلى وطنه ويرى أن يطوف بالأندلس . ويرل  
قرطبة ويشاهد جامعها الكبير وقد تحول شطر منه إلى كنيسة ويرى به  
الخراب وغير الخراب . ويخص بانيه عيد الرحمن الداخل مؤسس  
الدولة الأموية هناك بموشحه . صفر فريش ممجدا في الشجاعة  
والبطولة العربية . ويرور غرناطة ويبره قصر الحمراء وهو مظل عليها  
من فوق آكام عالية بقاعاته وأبناؤه وساحاته وقبابه ونقوشه الملوحة  
البديعة . ويظم شوق سببته الرائعة التي بث فيها حبسه الظالم إلى  
مصر مبعوده . ويتنق بأهرامها ويغاطها موازين كرمون فوق أطلال  
جبابرة الأرض المصمدين في الأعلام . ويظم بمجد قرطبة لعهد عبد  
الرحمن الناصر وجيوشه المظفرة . ويصف حضارة الأندلس وقصر  
الحمراء لعهد أبي الأحمر ملوك غرناطة . ويندب في لحن جنانزي  
مؤثر خروج العرب من هذا الفردوس المفقود قائلا

خرج الفوم في كنائب صم  
عن جفاظ كمركب الفنن خرمو  
ركبوا بالمحار نعلنا وكانت  
حت آبنهم هي المعرش نسى

ويعود شوق من مفاء . ويستقبه في غناء الهطة بالقاهرة آلاف من  
الشباب . وما إن بطل عليهم حتى يدوي هتافهم باسمه ويملونه على  
الأعناق حتى سيرته . ويصبح شوق خائفا لشعبه والشعوب العربية  
مدهد . . . . .  
ويكل ما يفيض في صدر أبنائها من أمال . ويخصي معه إلى سنة  
١٩٢٤ وسبب سعد علي . وكان رئيس لوزيرة المصريون  
إخيرا بدير . وشده قصيدة بشعة باسم سعيد مصري  
وسوداني وما بأعلان منه من دفاعه في مناقضته عن حقوق مصر  
وسودر قائلا

ومصر السرياض وسوداها  
خيون السرياض وخلجهاها

وشوق يدعو أبناء سوريا إلى استمرار الثورة على الفرنسيين وبذلك الدماء والأرواح في سبيل الحرية والاستقلال - فالشعوب لا تجرحها مثل الصحايا . وعصى شوق شطرا من صيف سنة ١٩٢٧ في رحلة ببيان وبحبي جمال الطبيعة فيها بكاهته التي يقول فيها

لحد وعلول وكذلك في قصيدته الدمشقية: البويه والفاقي، وفي مطلع رثائه لمصطفى كامل أشار إلى الشرق الأقصى صراحة ، غير أن ذلك نادر عند ، أما الشاعر فأشارته به إلى العام العربي على نحو ما يرى في قوله :

وما الشرق إلا أسرة أو قبيلة  
لعم بيها عند كل مصاب

وهو يتبع بدلالة الشرق ليشمل الترك وأبيدان العربية وانعاده الإسلامي جميعه على نحو ما يرى في نهته للترك ومصطفى كمال أتاتورك حين انتصر انتصارا حاسما على اليونان سنة ١٩٢٢ . فإنه نفي بصور انتاج العالمين العربي والإسلامي بهذا الانتصار قائلا

قد أزعج الفتح أوجاء الحجاز وكم  
نقى اللباني لم يسم ولم يظ  
وازيست أصهات الشرق واستبقت  
مهارج الفتح في الموشية الغضب  
هزت دمشق بي أبواب فانسوا  
يشتون بي حمدان في حلب  
ومسلمو الهند والهندوس في جدل  
ومسلمو مصر والألباط في طرب  
ملاك طمها الإسلام في رحم  
وشيجة وحواها الشرق في لب

وبذلك يجمع سبب الشرق معة كبيرة . وهو يستحث دائما يهضر أمام العرب ويسترد حقوقه الموصومة . مؤب بأن أمانيه وهوميه وأفراحه وأحزانه واحدة .

وكان الإسلام يشتم شوق منذ حومة أظفاره . ومؤر بما أنه كان أحد الألمان الأساسية التي تقى بها في ملحمة : وكبار الحوادث في وادي النيل ، فقد مضى يغامر فيها بنشأة موسى عصر وتزول هيبى والسبيجة بها ودخول اللين الحيف وإصاحته جباته . مما بمنوها زهوا . ورؤد ذلك كثيرا في عروبيته . وراه يصم إلى الماديين بمكرة الجامعة الإسلامية في ظل الخلافة العثمانية . حتى شتمع كلمة العرب والمسلمين لتحدى العرب والنصدي لاستمرد الرقيب للبلاد العربية والإسلامية . وكأما يظن هؤلاء المنادون بتلك المكرة أن في الدولة العثمانية بقية تمكها من البعثى بالغرب وود عدوانه . وثرى شوق سنة ١٨٩٧ يهمل هيللا كبيرا لانتصار الترك على اليونان في اسرب . ويظم في ذلك ملحمة نائية طويمة يحفظها كثير من العمر الديني كقوله لنسطان عبد الحميد في قاحتها وحانها

بسبلك يعلو الحق والحق أغلب  
ويصر دين الله أياك تطرب  
فلا زلت كهف الدين والهادي الذي  
إلى الله بالزلي له تطرب

لامس من عمر الزمان ولاحد

جمع الزمان فكان يوم لك

ويطرب ها - كي طرب لتأثت السابقة - كل لئاني . ويبادل شوق حبا محب . بل إنه يعيش في عقله وفؤاده . ويطرب لها مثل اللبانيين العالم العربي ، ويشبها محمد عبد الوهاب غناء بديعا . وفي مارس من سنة ١٩٢٨ تحفل دمشق بذكرى شهدتها على أثر إلغاء فرنسا للقبود الشديدة على الحريات وإجرائها انتخابات للجمعية التأسيسية . يشارك شوق السوريين في ذكرى شهدتهم وإجابة فرنسا لبعض مطالبهم قائلا .

بي السبلد الشقيق عزاء جار  
أصاب بدمعة شجن فانا  
نقى بالأمس للأبطال حلفا  
وأضحى اليوم بالشهداء خالي  
ومارلسنا إذا دعت الرزاي  
كأرحم ما يكون البيت آلا

وليس في سوريا من لا يحفظ هذه القصائد شاعرا لشوق بمحة وإجلال لم يحط بها شاعر دمشق ولا غير دمشق ، إذ صور أروع تصوير مواطن السوريين الوطنية أيام محتم بالاحتلال الفرنسي ، وكأما أمدهم في تلك المقاومة ضد الفرنسيين بأقصى سلاح . وما نصل إلى سنة ١٩٣١ حتى نراه متأثرا تأثرا صيقا لإعدام إيطاليا بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار ، ويشعر كأما أصابوا قلب طرابلس يجرح هام لا ينمل أبدا ، بل لكأما أصابوا قلب العالم العربي جميعه ، يقول من قصيدة .

يا وبعهم نصروا مسارا من دم  
يوحي إلى جميل الدم البضة  
جرح يصيح على المدى وصحبه  
لستلشمس الحريسة الحمراء

وبذلك كله عُدَّ شوق الشاعر الأكبر للعرب والبلاد العربية لما صور من تعاطف حميم بيها كأنها بلد واحد . بل قبلة أو عشيرة واحدة

وتختصر هذه لالحاد العربية عده بألحان شرقية كثيرة . وهو يشير نعت الشرق مرار إلى العام العربي على نحو ما مر بنا في مطلع رثائه



مستهلها بالمرح منقسياً بالوصفي ، ثم ماخذ في سرد سيره الرسوب  
ووصف شوائله الكريمة ، مع الإشادة بأصحابه ، ورواه فيه يرد على  
أعداء الإسلام الذين يزعمون أنه انتشر بالسف والدع قاتلاً

قالوا غررت ورسول الله ما بعثوا  
لقتل نفس ولا جاءوا لسفك دم  
جهل وتضليل أحلام وسفطة  
فشحت بأسف بعد الفتح بالقلم

وشوق يقول إن كف فريش وعمره حاربوه ، فكان لابد من حسم  
الحرب بحرب ، وهو ما جاء به إلا بعد دعوتهم للإسلام وعرض  
القرآن على أصحابهم ، وبدلاً من أن يدسوا بحق شهورهم في  
وحده وجود أصحابه ، وفارق بين الإسلام وحسبته فرهم تنتشر  
إلا عن طريق السيف والقوة على حرم ، هو معروف عن عهد  
قبطيين وخطبائه ، وما هم أشياخ عيسى لأوربيون المسعرون  
يسفكون دماء المسلمين والناس في كل بقاع الأرض وفي سنة  
١٩١٢ يظم شوق حرة بديعة في ذكرى المولد النبوي مفتحة ما بقوله  
الرائع

ولد الهدى فالكائنات ضياء  
وفلم الزمان نسيم وليل

ويتحدث في فوائدها عن مولده وما حدث فيه من خوارق ، وهو فيها  
يعارض البوصري في حريته المشهورة ، ويشيد بهدى القرآن الكريم  
والحديث النبوي بإشادة رائعة ، ويصور بصيرته النافذة بالحكمة التي  
شرعها الرسول للمسلمين بعنه تصويراً محكماً إذ يقول مخاطباً  
الرسول

ورممت بعنك لطعيباد حكومة  
لا سوقية فيها ولا أمراء

الله فوق الخلق فيها وحده  
والناس تحت لوائها أكفاه  
والدين بصر والخلافة بيعة  
والأمر شورى والحقوق قصاه

وهي صورة دقيقة للحكومة أو الدولة الإسلامية التي يتسوى فيها  
الناس ، فلا أمر ولا عيب ولا قضاء ولا يمين ولا سود ،  
فالمسلمون سواء في جميع الحقوق ، وإن كانت في دولة يعيها واحد  
مجد ، والدين يسر ولا عسر في ضمير ، حتى لا انصروب من لتبيح  
الخطوات ، والخلافة بيعة للمسلمين عن ترصيه مهدي والحكمة  
شورى ، والنقصاء عادل يرد لكل ذي حق حقه دون أي تدبر و  
غلو بين أي فرد وفرد في الأمة ، وما يثبت من جدت رموس  
هوله

وشيد بشجاعة الترك في الحرب وسالتهم في دحر اليونان ونهريق  
جوشهم شرمق ، ويود بسريه من ساء الترك اشتكت في بعض  
معكك تتقدمها فناء تسمى رب أملت بلاء عظمي وبعود إلى عه  
انثرت بهذا النصر المبين في قصيدته «نحمد الله رب العالمين»

وبعض السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٨ الدستور في تركيا ، ويخرج  
الشعب التركي بهذا لإعلان إد يصبح الحكم ديمقراطياً ، مردد إلى  
اشوري ، ويصفق شوق مع الشعب التركي ، وهو دائم يعنى في  
شعره بالحكم الديمقراطي القائم على شورى ، ويرد تصويره لذلك  
في قصيدته الديمقراطية اسوية ، ويرد قبل ذلك حصة عشر عاماً حين  
يمدح السلطان عبد الحميد في إعلان الشورى السانف يقول بها  
حرم لا يتجر من الدين الخيف لما جاء في القرآن الكريم من مثل  
(وشاورهم في الأمر) ويصد عن ذلك قاتلاً

وإنا هي شورى لله جاء بها  
كتابنا مني بعليها وسفيها

وتهاجم إيطاليا طرابلس سنة ١٩١١ وتحاول تركيا دعم صفوها  
ويدعو المسلمين في قصيدة ميمية إلى إيمانها من ذلك مؤلفهم وحصة  
لديهم الخيف ، وأعلنت دول البلقان للحرب على تركيا ، وعليهم  
كفهم ، وثارت تركيا عن أذرة وجزر الأرخبيل ، ليكافأ شوق  
قصيدته «يا أمت أندلس عليك سلام ، وكأنا إن فيها عروب  
شمس تركيا في أوروبا كما غربت شمس العرب في الأندلس»  
ويشليء بشرا حين يسترد مصطفى كمال أتاتورك الأناضول بعد الحرب  
العابية الأولى في هذا القرن من اليونان ويذكرهم بعبودهم تسمى  
ساحقا ، ومرتباً أنما زفه من بشرى للشرق الإسلامي بهذا الانتصار  
العظيم ولا يثبت مصطفى كمال أن يلقى الخلافة ، ويرتبها شوق رثاء  
حاراً بقصيدته «عادت أعلى العرس ربح نواح» ويقول إن الهدى  
والهة وفارس ومصر والبلاد العربية محزونة ، ويكون ذلك آخر عهد  
شوق بالخلافة العثمانية وما كان يدخل في حديثه عما من أعمام  
إسلامية

وسد سنة ١٩٠٩ يمدخل صوت شوق بمديح الرسول صلى الله  
عليه وسلم على محر ما يجد في قصيدته التي هأ بها الخديو عباس محمه  
في بيت الله الحرام ، وفيها استطراد يتحدث عن مشاعر الحج وعظمة  
الإسلام وفير الرسول نظاهر وما يتشرفونه في المدينة من عظم دكي  
وور مصبيء ، ويأسي لوم المسلمين في دمه نوماً عبقاً يوم أهل  
الكهف بيناً بأبائهم نوران ، القرآن الكريم والسنة النبوية وبظم  
حيثله مدحته النبوية أو شتمته الفريدة «البيده» سماها بهذا الاسم  
لأنه نظمها على عرار بردة البوصري ، مصححاً لها عدوله

ريم عن الفخام بين البان والعلم  
أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وسرعان ما دوت بروعتها في العالم العربي ، وبلغ من إعجاب شيخ  
الأزهر ، الشيخ سليم البشري بها أن شرحها شرحاً ضافياً ، وشوق

الاشتراكيون أنت أمثالهم  
لولا دعاوى القوم وانفساء  
داريت منشدًا وداووا طغرة  
وأخذت من بعض الموائد للماء  
أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى  
فأكل كل في حق أخيه سواء  
فسدوا أن إنسانا غير مئة  
ما أحسار إلا فيست التفرغ

وشوق يجعل الرسول إمام الاشتراكيين . قبل أن تظهر الثورة الشيوعية . وهو الذي يريد اشتراكية الإيجير الذين يسميهم باسم القوم . ويشير بقوة إلى أن الإسلام حق دين الاشتراكية الخالصة . إذ أدب من قديم الفروق بين الطبقات وبين الناس . فلا سيد ولا مسود . بل الناس متساوون في جميع الحقوق مساواة مئة أو قل مساواة مئة ينصف فيها الفقير عما يرد عليه من الغنى من حقه . مثله . في الحياة الكريمة . ومن أجل ذلك يدعو شوق الرسول إمام الاشتراكيين وملة خير ملة للتفرغ والمغزى وردد شوق هذا المعنى في مدحته البيوتية البيضة التي نفسها في ١٤٤٤ في ذكرى لولده النبوي إذ يقول :

يسرني أخالق السروق اشتراكيا  
وإن كنت خير من هؤلاء وحاني  
لا حسمم أعذني يسديني  
ولا سي السقى ولا نصيبنا  
ألم تر للهواء جرى ماضي  
إلى الأكواخ وأحرق المسابيا  
وأن الشمس في الأفاق تغشى  
حصى كرى كما تغشى الجبابيا  
وأن الماء لروى الأسد منه  
ويش من تلعللها للكلابيا

فأرى ينبغي أن يكون شركة بين الناس على نحو ما يشتركون في الهواء والشمس، وكل تشترك الحيوانات في الماء . ويقترأ شوق دائما في مدح النبي صلى الله عليه وسلم تعلق شديد بالإسلام وتعاليمه الحرة وسوله وسائته الباهرة . ومن رائع شأنه في ثلاث القصيدة

ولم أر غير حكم الله حكما  
ولم أر دون صواب الله بابا

وهذه القصيدة اسيرة وسامها تصدح بها جميعا الإذاعات العربية . وربما لتصدق مأثدة العرب والمسلمين في كل النطاق . بل بهم يتحدثون فيها جميعا روحيا صافيا يشي بهم القلوب والنفوس

وعلى نحو ما كان شوق يتنمي بالإسلام والشرق والعروبة والوطنية كان يتنمي بلحن اجتماعي صلب فيه أنما كثيرة ، مطالب فيها بأسمى الشعب أو بأعمال بر أو مشاركا له في بعض ما يتحقق له من آمال ، من ذلك مثاشدة سعد زعزل . حين كان وزيرا للمعارف . أن يتنمي مدرسة في صاحبة للمعارف تسمى نظرية . وله في العلم والتعليم والتربية جهد للمسلمين قصيدة بدعية ينتهجها بقوله

قم لنسهر وفيه السجلا  
تجدد منهم أن يكون رسولا

وله في إنشاء بيت مصر قصيدة رائعة د بالث في إنشاء الجامعة المصرية ، وحث مرارا وتكرارا على أعمال الخير والبر بالفقر وأفرادها صائد ومحبها في أخرى على نحو ما رأينا في حديثه الآنف من اشتراكية الإسلام . وحين عاد من المنى ورأى علاء الأسفار الشديد واستغلال التجار للشعب صاح بهم مينلا إلى ربه صارعا

عبدك رب قد جاءوا بصر  
أنبلا سفت فيهم أم سرايا  
حانك واحد للمنى تجارا  
بها ملوكوا المرافق والسرقابا  
ورقن للمغزى يا قسوبا  
محجرة وأكسبادا صلابا  
من أكل قبيح له عفت  
ومن أكل المغزى فلا عفا

ومضى في القصيدة يثمد ويلد يوم يقب فيه البؤساء دلبا صارية . وكثر انتقاد القصيدة لرسولهم في إحدى السنوات هجر شوق ، ونظم قصيدة بدعية ، أخذ فيها يستعرض حلل انتقادهم أنهى من القدر أم من جماء الأيوين أم من امتحاب صعب شديد . يقول : بل هو النظام المفسد الذي مكث العلم والأسر . ويتوسل إلى اصلاح أن يذكروا فيما يصيبون به الأيوين من ألم التكمل وأمنهم من حقوق الوطن ، ويقول : رب طبل برح به البؤس أصبح - فيما بعد - شحفا خضرًا جليلا ، ويشد

كم غلام محامل في درسه  
صبر بحر العلم أستاذ العصر

وله في النمل قصيدة بدعية تحثهم فيها على الحد في العمل وبقائه . حتى يلموا اعانة للمؤوبة . ويوصيه أن يتحلى بالأخلاق الصالحة . وشوق لا يميل في أشده الدعوة إلى التحقق باسم الكرم . وشوق به أسس بعد القدم لمراعاة وحرر والأسب . ومن يانه الدائع على كبر سدر هوى

وإعنا الأهم الأخلاق ماسميت  
فإن هم ذهب أخلاقهم ذهبوا

لاستعلاء ومن عواطف إسلامية ونزعته إصلاحية اجتماعية وعبر  
اجتماعية

٤

ومعروف أن مصر سبقت البلاد العربية في القرن الماضي إلى  
الاتصال مع الدولة العثمانية . وأما سرعان ما استأنفت حياة ثقافية  
ناشطة . أقبلت فيها على العلم العربي والترود منه في متابعة أو بدمه  
الأوروبية . كما أقبلت على طبع الدواوين والكتب الأدبية القديمة .  
وكان ذلك سببا في أن تحدث بها هيئة أدبية تسبق بها البعثات  
الأدبية في البلدان العربية التي كانت لا تزال تروح تحت يد العثمانيين

وعلى الرغم من الاحتلال الإنجليزي المشنوم . وما كان يكتم به  
الأفواء ظهر علنا لأواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن زعماء  
يتبنون إصلاح حياتنا في جميع جوارها الروحية والاجتماعية  
والسياسية . ظهر الأستاذ الإمام محمد عبده الزعيم الديني . وقاسم  
أمين الزعيم الاجتماعي محرر المرأة . ومصطفى كامل الزعيم الوطني .  
وكانت أصواتهم جميعا تدوى في العالم العربي . وكان طبعيا أن  
تدوى بجانبهم زعامة أدبية . خير أنه لم يكن بين كتاب النثر حينئذ  
حتى الحرب العالمية الأولى من يستطيع أن يهتد بهد الزعامة .  
ولذلك تأخرت زعامة الكتاب المصريين للهيئة الأدبية العربية في  
النثر وقوته إلى ما بعد تلك الحرب مع ظهور كتاب مصر العظام من  
أمثال عباس العقاد وإبراهيم عبد القادر المارني وطه حسين ومحمد  
حسين هيكل .

وإذا كانت مصر لم تحقق لنفسها زعامة في النثر قبل الحرب  
العالمية الأولى فإنها أخذت منذ أواخر القرن الماضي تحقق لنفسها  
زعامة أدبية قوية في مجال الشعر والشعراء . وهي زعامة بدأها محمود  
سامي البارودي الذي يعد - غير منازع - رائد الشعر العربي الحديث  
ورعيه الذي أنقذ من الأساليب الركيكة والموضوعات المثة . ورد  
إليه الحباة والروح : حياته الشخصية وحياة أمته السياسية وروح  
عصره مع الخلط بالأسلوب التقليدية للشعر العربي وبصياغته حرة  
الناصعة ورونتها الرائع . وليس ذلك كل ما أهده البارودي إلى  
الشعر العربي الحديث كي يستعيد نهشته وازدهاره . فقد أهدى إليه  
تلميذه حافظ وشوق . فمما يفسر كل ما كتب يرمز به من  
سحر . وثنا لمصر بين البلاد العربية زعامة فيه دهره . ما يحا من  
ظافته بصورة محمد مصر والأمة العربية . ويصبح في روح شعب  
نصري والشعوب العربية كي تحصل بسعة لأنهم هذا عينا  
لا يلقى عليه ولا يد . حيث يصح أن يكون صواب . إيمان هيص إلى  
مصر والأمة العربية من أركان السماء . يفسر سببا نواكهي وحدها  
ومستلهمها للقدر وماصب عليها من حلال . مسعر وعذوبة على  
طيات البلاد وحيزها يتحضره . حسد بها وحدها وقهرا لا يسهه  
الأحرا . وشوق أشعارها هدية مسرة متروكة في حضن

واتخذ من قصيدته « ملكة النحل » مثالا حيا للشباب كي يتعاضوا  
في العمل واتخذ فيه والإخلاص تعاقب النحل الذي لا يهتز ولا يقعد  
عن عمله . بل دائما يثار به مثابة متصلة . وإذا كان قد بدأ حيا  
محررا من سحر المرأة . فقد عاد يحن سحرها وحلها للنقاب  
وسورها بأعناق قير ويكثر من للشروعات . ومرة تمسكها الرجال  
في جهادهم ضد أعداء الأمة العاشمين . ويهتف في قصيدة بارعة

مصر لجند محمد

سبباتها للشجونات

السافرات من الحمر

د كائن شبح المات

وكان دائما ينجي الشباب ويستنهضهم للفتك بالمتعمر وسحق  
أصلاعه . كما كان يستنهضهم للإقدام على الأعمال والشرك لتحقيق  
الآمال ويصحح بهم

للشباب زمانكم منحوتة

هل لأهلون القسط من دورانه

ويطلب بل أي الدور في قصيدته أن يتحرك - إذ كل شيء في  
زماننا ثرك حتى الحبر وهو إما يريد أن يدلج الحركة ويشعلها في  
نفوس الشباب . وكان يشعر بسعادة غامرة حين يرى قرا مهم  
مقدمين عن مشروع اقتصادي ضخم يريدون تحقيقه . وسرعان  
ما يتعنى لهم شعر حماسي يفصل من سريده فؤاده كقوله في أحد  
مشروعاتهم مهلا مصفا مستبشرا :

لا يغبين على الفهم الأسد

لزع الثبل من الغاب التوتة

كبر الثبل وشجت ماله

ونظي مكياه بالبد

الركوه يمش في أجاسه

ودعوه عن حمى الغاب يند

واعرضوا الدنيا على أظفاره

وبعثره في صحاريها يهد

فقد عادت إلى الشباب المصري في عاقبة الكدور . وادع الكبر  
أصديه التورية من العربية وعادت به أياته . ثم به العاكسة .  
وسشها في عتق عدوه العاشم عي قبل . وسيجني كل ما يريد من  
مشروعات اقتصادية عظيمة

وكل هذا العلم الاجتماعي والإسلامي والشرقي العربي والوطني  
كان شوق سابق فيه لشعراء العربية . مثله في ذلك مثل حافظ . مما  
تأخ في معاني بقودا للهيئة الشعرية الحديثة في مصر . وأن يكونا  
صوتين نمرين - لاق مصر وحدها - بل في جميع بلدان العربية .  
صوتين فاضلين عن مشاعرهم وحياتهم بكل ما تفضل بها من مقاومة

والعرب ، ليستيقظوا وليجمعوا قوسهم ويصروا العدو الغاشم صريرات متوالية حتى لا تنوم له قائمه .

وقد نشأ حافظ - كما مر بنا في صدر الحديث عنه - في أسرة متوسطة من أسر الشعب . واضطر إلى كسب عيشه بنفسه لصيق ذات يده . ودخل المدرسة الحربية ونجح فيها ورافق حملة إلى السودان بقيادة كوش ، وهناك قامت ثورة صد قائدها الإنجليزي وعسفه واشترك فيها وأُحيل إلى الاستداع سنة ١٩٠٠ وهو مشرف على اثنتان من عسره ولم يلبث أن أُحيل إلى المعاش . وسندت أبواب العمل في وجهه . وظل يتجرع غصص اليأس أحد عشر عاما إلى أن عين بدار الكتب المصرية . وحيث رآه مظهر واقعه - التي شرنا إليها - في حمل لإحدى جمعيات رعاية الأطفال . وفيها يشهد بلوى اليسار والرهبة من يبرون الأطفال المقراء التضاء المحرومين من أبناء شعبهم . محمدا لهم يؤسهم فيما عانى من محنة اليأس وهم التفتيل وشقائه الطويل وعيشه المرير . يقول

دقت ظم الأسى وكابدت عيشا

دون شرب قنائه شرب الخمام

فنقلت في الشقاء زماني

ونقلت في الخلوب الحسام

ومشى لهم لاقبا في فؤادي

ومشى الخزن ناعرا في عظامي

فلهدنا وقت استعطف أنا

من على الباليين في كل عام

وعلى الرصيف من هذا اليأس الذي كلف سافلا من الجهد ما يطلق وما لا يطلق منذ عودته من السودان . وجعله متربعا بعيشه ، كان يحتمله جلدا صابرا كأقوى ما يكون الصبر والحقد على نحو ما نرى في مبيته به يحاطب عنه مما أن لا تنمى وقليه أن لا تنزع . ومع أنه أن تنجس أهوال اليأس راضية . وما يلبث أن يتنسى لأمة الحرب ، ولكنها ليست هذه المرة درعا ورمحا وسيفا وغير ذلك من أسلحة حربية . إنما هي لأمة شعبية ، إذ أحال أشعاره إلى ما يشبه سيوا ورماح وسهام لا يزال يسدها إلى أعداء الوطن والعروبة . ولو أنه استسلم ليؤسسه لانتانته هزيمة في الحياة ما بعد هذا هزيمة . ولعاش كالطائر الخربج يشكو الحرمان والصياح . غير أن نفس حافظ كانت من القوة والصلابة كالصخرة المنظية . لا يستطيع اليأس أن ينال منها أي نيل . وسرعان ما استحال الحننى القديم إلى كتيبة حربية تحمى حصى الوطن والعروبة بأسلحتها الشعبية . وكانت اللمة العربية أول معركة نحاص حافظ عمارها صد قاصص إنجليزى - كما مر بنا - نرخص بها شربا إلى استخدام العامة مكاتب لسانا لتعليم والآداب . ونحاص حافظ للصاد . ونظم لأقصدية . بل مشورا حريا شب حماره في الدعوة خبيثة المعرصة . حتى وأدها في مهدها كوك لم تكن شين مذكور . وأشد بهد العصر للمب غير شاعر في بثته . ككوك شوق مصورا ماتم شعبية عليه في كل بلد من المحيط إلى الخليج سواء في الحوض أو سودي

لبنان يكيه ويكي الضاد من  
حلب إلى الصبحا إلى صبحا  
هتف الرواة الحاصرون بشعره  
وحدا به السادون في البداء

ويأزل - مع مصطفى كامل الزعيم الخالد - كرومر للدوب السامى البريطاني الطاعى عتب حادثة دشرى الوحشية التي مرت بنا . غير مكترث بسطوته وحجونه . ومارال بطعه برماحه الشعبية . حتى رجع الإنجليز كايوسهم عن أنفاس مصر . ويتوالى مراته للإنجليز على نحو ما مر بنا . ونصم إليهم في سنة ١٩١٢ إيطاليا حين هاجمت طرابلس ، بل يضم العرب كله في مواجهة العرب والشرق ، وكان قد هلل في سنة ١٩٠٤ لانتصار اليابان على روسيا . ورأى فيه بشيرا باستعادة الشرق ومن فيه من المصريين والعرب محدهم التاريخي القديم . ومنذ سنة ١٩٠٨ يصور حافظ - بقوة - الروابط الوثيقة والأحوة الحميمية بين مصر والبلاد العربية ، وخاصة الشام ، ونراه في قصيدته التي مرت بنا : « الأمتان تتصافحان » يجعل لمصر الملا وللشام الجند والحسب ويقول عنها : « ركنان للشرق وخبران للصاد لهما » أما الآباء فالعرب . ودالما يذكر هذه الأبوة وتلك الأمومة الجامعتين بين لسان العرب وروحهم في كل مكان . فذلك لا تعجب حين نرى لبنان ودمشق يحتلان بمقدمه حين رارهما سنة ١٩٢٩ . إنه ليس شاعر مصر وحدها ولا شاعر انيل وحده ، بل هو شاعر دمشق ولبنان وبغداد وتونس وكل بقاع العرب وديارهم . شاعرهم في نصالهم المتحدة ضد المستعمرين وشاعرهم في توثيق العلاقات . علاقتي القرابة والرحمة بين بلداه وديارهم . يقول في قصيدته « تحية الشام »

منى أرى الشرق أذنائه وأبعده

عن مطمع الغرب فيه غير وسنا

نجرى المودة في أعراقه طليقا

كجسيرة الماء في أنفاه فيسان

وهو لا يغف بالشرق عند البلاد العربية ، بل يمتد به إلى أقصاه حتى الصين واليابان آملا أن يرد عنه مطامع العرب ويقهر أخطاره . كما يأمل أن تجرى المودة بين بلدان وأساته كما يجرى لده مبرقا في انعص الصبان . ونحن يقول له شعبى حبرى في حبيته ، نجمع السامى العرب في دمشق :

لولا قوافر بوادي النيل تشمعا

في غوطة الشام أو في أوز لبنان

لقطعت ميتا الأرحام واضطربت

بنا الوساوس في وصل وهجران

وهو يده بأشعار حافظ التي تضم روح المصري إلى الروح العربي في الشام وغير الشام . وأكبر الظن أنه كان يصم إلى قوافيه قوافي

بطمهم وعلائمهم وما بشروا في العالم من العدن والحصارة ، كما  
جلهم بحق أساقفة لعلهم روما وأثينا ومشرقيها ، حتى يقول

مشت بمنارهم في الأرض روما  
ومن أنوارهم قست فلينا

وشغف بأثار القراعة الممتدة على ضفاف النيل ، بل يبرحها  
انيارا ، بل يمتن بها افتنا ، بل لكأنا يريد أن يعانقها حجرا  
حجرا ، حتى يقول لصاحبه ، وقد ملكت عليه ليه .

فم قبل الأحجار والأيدى التي  
أعلنت لها عهدا من الأباد  
أنت من أعلامهم بقواعد  
ورفعت من أخلاقهم بحداد

وشوق دائما لا ينسى الأخلاق وأن أمة لا تستطيع أن تبيض بدون  
دعائها السليمة . ولا يمكن شوق بهذا الجهد الفرعونى الحصارى  
يرطبه نصب أعين المصريين ، كى يفضوا عن كواهلهم أقال  
الاستعمار البغيض ، فهو ما ينى يذكرهم أن أرضهم مقدسة ، فقد  
حملت موسى رغبيا وميسى في المهد صيا كما حملت وهبت  
بشريعة الإسلام السحة ، وأن الرياح تلم بها عاشقة ويمشى الدهر  
في أرجائها بحثها ، وكأنه يقول دائما للمصريين همدوا إلى الدفاع  
عن مجدكم العريق وأرضكم المقدسة الطاهرة ، وأنه ليصبح :

نحن اليواقيت عراض النور جوهرا  
ولم بين بيد الشعيت هالينا  
لم تزل الشمس ميزانا ولا صحت  
في ملكها الضخم عرشا مثل وادينا

وماينى شوق - بذلك ومثله - يثير حيطة المصريين وموجدتهم  
ضد عدوهم المحتل لنديارهم ، وماينى بملأ صدورهم حامية للقضاء  
لليرم على العاصب الأثم ، وماينى يشبههم - كما مر بنا - للإقدام  
على العمل وخاصة الشباب ، فإهم أمل الشعب ، وهو يوصيهم  
دائما - كما أسلفنا - أن يتحلوا بمكارم الأخلاق ولاينى يحرمهم على  
طلب العلم والجهد والنشاط في جميع ميادين العمل ، حتى يشد

اطلبوا المجد على الأرض فباك  
هي ضافت فاطلبوه في السماء  
وعلى هذا النحو كان شوقي لايرال يحاول بكل مااستطاع أن  
يمث الخيبة في نفوس المصريين لاستنفاد أرضهم المقدسة من يرأس  
للمصر ، تلك الأرض التي كانت ترتعد لذكرها العرئس في  
القديم ، وأنه لخدير بأمتها أن يستردوا لها الحرية والاستقلال مه  
بنلوا من النداء . واستشر شوق العروبة ومجدها التاريخي والبيلى  
الليج بتعس الفرج وبفس الإجلال واخشوع مد عظم قصيدته

شوق على نحو ماسرى عما قليل . ويحيه حيثد محمد اليزم وقارس  
الحورى ومن قومه :

دمشق تحبى إليك سراً ، بشمره  
نعت وتاعت هيدها وطيرها  
وكم من فنى بالثام أنت سميره  
وكم من فناء فيه أنت صيرها

شعر حافظ كان يتناشد الفتيان والفتيات بالثام وأيضا الشيوخ  
وبالكل في بناء وى جميع السدان العربية . وإذا صمنا إلى ماقدناه  
أشعاره الإسلامية التي أنشدنا منها أطرافا والتي كانت تهرق قلوب العرب  
في كل مكان ، ومثلها أشعاره الاجتماعية التي ألسنا بأبيات منها عرفنا  
كيف أن حافظا منك أزمة القلوب العربية ، إذ ظل لسانا ناطقا  
للعرب يصدر عن فنتهم وتاريخهم الجيد ومقاومتهم الباسلة  
للمستعمرين ومدينهم وبين شقيقتهم مصر من أنوار الرحم كما يصدر  
من مواطنهم الدينية وأهوائهم الاجتماعية ، وكأن لا فارق بينهم وبين  
أبناء وطنه في أى شىء ، فاللغة واحدة والدين واحد والآمال والآلام  
واحدة ، لذلك لا تعجب إذا وجدنا العالم للعرب جميعه يتر هزة  
قوية ، بل يرتج رجة صبة حين يلفه نعيه ، ومن يكرهه - صلا -  
جمهرة من شعراء مصر - جميل صديق الزهاوى من المراقى وكذلك  
مهدي الخواهرى ، وفي مرثيته يقول ملانعا :

معا إلى الشعر حرا كان يرماه  
ومن يمشى على الأحبار سماء  
إنا فلدناه فقد العين ملانعا  
أو فقد ساع إلى المجد بناء

وشقيق جبرى من دمشق وعبد الله بن أحمد العلوى من حصر موت  
والظاهر الفصار من تونس وقارس مراد سعد من لبنان وغير من لم  
تلفد أسمائهم . وما من ريب في أن عنه كلها معالم زعامة أدبية  
أناها حافظ لمصر في زمنه ، ولعلنا استلطنا أن نرسمها رسمنا ينا .

وقد مكن شوق طله الزعامة الأدبية لمصر إلى أقصى الحدود  
وأعد الآماد بحصل شاعريته الممددة المدة وتصويره البارخ وأدائه  
لوسيقى الباهر وثقافته العريضة بالآداب الفرنسية والتركية وشغفه  
بوصفه والأوطان العربية ، حتى لكأنا فصلت جميعا من قلبه  
وفؤده ، ولم يتن شاعر لمصر بأحاديها الفرعونية التاريخية غناءه ،  
وهو ليس غناء ولا نوحات مصورة للتاريخ من أجل التاريخ ، وإنما  
هو تحريك وإثارة لعرتم للمصريين ، كى يعلموا - حتى العلم - أنهم  
شعب هريق تدين له الحصارة ديوتا ضخمة ، وهو أيضا شعب  
محارب كم دنت له شعوب في الأرض ، حتى ليحال شوق - كما مر  
بنا - أن لأهرامات كانت موارير لفراعته يرون بها أعمال جباره  
الشعوب المفتوحة ، وتعلو حياله مره ثانية يحاطها قناطير الذهب  
والفضة التي جلبها إلى المراجعة الحياة من أطراف الدنيا . ويشيد





إحدى الصور ويقول إنه صوان مصر للفتنح ، ويشيد به ويرمقه  
حافظ ، ويقول : إن الوجود العربية كانت تلوذ ساحبها ، وعرى  
مصر عن شاعريها اللذين كتبنا لها محدا شعريا لم يظفر به قطر عربى  
لزمها ، ويرثيها معا الرصاق قائلا

الشعر بعد مصابه بكبيره

في مصر حل مصابه بأمره

لكلها افرمان قد عشنا نسي

والسبل مذ أنببه بحريه

وبعض الرصاق قائلا إن الشعر استحال بكاؤه على الشاعرين  
الكبيرين وتوجت باخزون كل محوره . ويأسى لمصر فقد ثلت يودنها  
عروش الشعر وتلذعت أركانها

ونحل في كل ما قدمت ما يوضح توصيفا كآيا الدور العظيم الذي  
بهر به كل من حافظ وشوق طوال الثلث الأول من القرن  
الحاصر ، إذ شيدا لمصر زعامة أدبية باهرة في عالم الشعر قبل أن تحل  
وعامتها في عالم النثر ، إذ تأخرت هذه الزعامة - على نحو ما أشرنا إلى  
ذلك في غير هذا الموضع - إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى في هذا  
القرن وقيام الأحزاب السياسية وما اقترن بها من نشاط الحياة الأدبية  
في النثر وقوته نشاطا لم تعهده مصر في أى عهد من عهودها الماضية

ولم يحسن على وفاة حافظ شعراى وبعض شهر حتى لحق به شوق  
في جوار ربه ، وبكى البلدان العربية - كما نكت حافظا - وراثه بها  
عبر شاعر : نأه من فلسطين إسعاف الشاشيى وملوى الحبل ومن  
لأردن عزاد الخطيب ومن سان حليم دموس وبشارة الخويى معتصما  
راثه بقوله

هف في رنى الخلد واحلف باسم شاعره

فسيرة المنتهى أدل منابره

ورثيه من دمشق حبل مردم وشعيق جبرى . ويصور استناده  
للعروبة في دمشق كما يصور زميله محمد البرم إشعاله الثورة ضد  
الفرنسيين في نفوس أبنائها المعادين . ويكى غروب شمس بكاء  
حار . ويرثيه من العراق كثيرون في مقدمتهم الزهاوى . والجواهري  
ويعله في مرثيته وشكيب العربى ويستلها بقوله

طوى الموت رب القوافى الغرر

وأصبح شوق رهين الحضر

ويقول إنه شكيب أمته وإن من آياته ما يرق ويلين لبنا شديدا  
ومها ما يقدح من جانبيه الشرر . ومها ما يظن كأن دلائل أودعه

ص



عزيزتي الزوجة ..  
عزيزي الزوج ..

وسائط منع الحمل ضرورية لتنظيم الإنجاب على فترات .. ولتكوين أسرة مستقرة سعيدة. هناك خمس وسائط معتمدة من وزارة الصحة وهي:

- الحبوب
- اللولب
- الحماجز المطاطي للزوجة (العجلة)
- العازل المطاطي للزوج ..
- الأقراص الرجولية والمراهم للزوجة

ولاختيار الوسيلة المناسبة ومعرفة استخدامها الاستخدام السليم والحصول عليها .. يمكن التوجه إلى الوحدات الصحية ومراكز تنظيم الأسرة والصيديات والعيادات الخاصة ...

أسرة صغيرة = حياة أفضل

مع تحيات  
مركز الإعلام والتعليم والاتصال  
الهيئة العامة للاستعلامات

# الشعر

## عند حافظ وشوقي

عبد الله الطيب

أول سماعي بشوق كان في عهد جدانة الصبا ، وذلك لما تلقينا في دروس محفوظات التي كانت مقررة لنا أبياتا من مروجحة له يذكر فيها أمر عبد الله بن الزبير وأمه أسماء . أذكرها .

قالت: بُسْنَى وَلَدَ السَّقَامِ وابنَ العَيْقِ الطَّامِ الصَّوَامِ  
انظر فإن كنتَ لدينَ لوتَ فلا تفلُوقَ ماإليه مِيرت  
أو كانت الدنيا قصارى حُمتك فبئسَ أنتَ ، كم دمٍ بدمتك ؟  
وعانقته فأحسَّ دُرعا قالت : ألفتَ بالخون دُرعا ؟

وعينية المفلوطة في نفس المعنى فيها قوله

إن أسماء في الوردى غير أنتى صمت في الوداع غير صنيع  
جاءها ابن الزبير يسحب دُرعا تحت ذراع منسوجة من نجيع

وقد سمعنا من بعد بشوق ، وسمعنا من قبل ومن بعد محمود سامي باشا البارودي وشعراء آخرين ممن سبقوه في الزمان . ثم سمعنا نبأ وفاة شوق رحمه الله سنة ١٩٣٧ م . ولكننا لم نسمع حافظ إلا في مرحلة التعليم بعد ذلك في أخريات المدرسة الوسطى . وأول ما سمعنا عنه من أحد مدرسي العلوم العصرية الشبان ، لا من مدرسي اللغة العربية وكان يتولى تدريسها للشايخ . ألقى علينا أبياتا من بانيته :

فما بابا سببه لا أنشئ  
عن مرادى أو أخوق المخطب  
هكذا (المبيككند) قد علّمتنا  
أن نرى الأوطان أما وأبا

## تَذْبِيحُ الثُّبَّةِ وَتَفْصِيْرُ جِلْدِهِ أَيْضُنَ الثُّبَّةُ أَلَا يُطْلَبُ

وكان الشعور الوطني قد جعل يزيد من اضطرابه عدوان إيطاليا على الحبشة في سنة ١٩٣٥ م. وكانت الصحف قد نشرت آنذاك ميمته للشيخ محمد الأمين القرشي رحمه الله ، يذكر فيها هذا العدوان ، وحفظ الناس له قوله في عصاة الأمم وموقفها الضعيف من موسيبي :

إذا اليهود مضت حبراً على ورق  
فأنت جمجمة باعصية الأمم

كان اسم الشاعر والأديب يدل على معرفة العربية والبيان بها . وكان عند الناس أن الشعر هو الكلام للورق للفق لا يجتزون في ذلك . وكان الإجماع قد انعقد أو كأنه قد انعقد على أن مكان شوقي وحافظ من الشعر في المشرق وأنها المطلقان للبدع . هذا المنجلى وهذا منسلى والآخرين بعدهما . وكان في بلاد العربية شعراء يجيدون ولكنهم لم يكونوا يعدون في منزلتها من الحودة والتبريز . عند المحسن لكاطبي ، فعل الملكة جياش الطبع ، والرصالي مشرق الديباجة ونابا . بشارة الخوري عذب العبارة ناصح النفاذ . لكن حافظا وشوقيا هما لسان العصر كما الأمة التي أنجبتها عنوان العرب وقائدة تأريخ الحديث . وقد بما قالت العرب إن الشعر هو ديوانها ولطائفها وترجمتها

كانت قلوب شباب إلى حافظ مائة يبدو شعره معاً . الأحداث ، سمك به نفس شعور العام . كان فيه الروح الخطافي انصبحت لهمة الطهير . متأثر في ذلك بأساليب زعماء الوطنية الكبار في هذا التصار ، مثل مصطفى كامل وسعد زغلول ، تأمل قوله

إذا الله أحبا نمة لن يردعها  
إلى الموت قهار ولا مستجير  
رجال الغد المأمول إنا بحاجة  
إلى قادة نبي وشعب يُعْمَرُ  
رجال الغد المأمول إنا بحاجة  
إلى عالم يدهو وداع يُذَكَّرُ  
رجال الغد المأمول إنا بحاجة  
إلحكم فسدوا القصر لنا وشعروا  
رجال الغد المأمول لا تنكروا غدا  
بحر مروز الأمل والعرش أخير  
رجال الغد المأمول إن بلادكم  
تتأشدكم بانه لن تتذكروا

تأمل تنوع ما الحاجة إليه ماسة وتعبه في هذه الآيات السعة مع تكرار صديها الذي طبعه عماد نغم الكلام على غرار ما كان يرد عند القدماء نحو : « قريبا مريض المتعلمة من » المكررة في عدد من أبيات

الحارث بن عباد : « وعلى أن ليس عدلا من كليب » المكررة في عدد من أبيات « أريانا بذي جشم أميري » - فهذا مما يسي عن مهارة استعمال الأسلوب الخطافي ، وقد ذكروا أنه كان جيد الإلقاء وجهد قوى التأثير ، وكانت مع الروح الخطافي فيه دقة إحساس السياسي للتحيز للتجاوب مع الواقع ، ومع الملكة والمقدرة على نظم الشبه وبذوقه بديهة الصحفي وجدد للتفكير الاجتماعي ، من أمثلة ذلك قصيدته في حريق بيت عمر

سائلوا الليل هم والهارا  
كيف باتت نساؤهم والعذارى  
كيف أمسى رضيعهم فقد الأم  
وكيف اصطل مع القمر نارا  
كيف طاح العجوز تحت جدار  
بشداعي وأسقف تنجاري

ولعل « تنجاري » أن نحسها الآن قافية ضمنية وبكتنا لو نقلنا أنفسنا إلى زمانها وما كانت تروم من التقريب للمسحوق المرلى الذي تكلمت أمه الآن أداة الظفرة ونحوها من أجهزة التصوير والتسجيل لينا دلالة هذه الكلمة على مراده من إسراع الشف إلى الانبهار متتابعة معا .

وقصيدته في حادث دنشواي

لما القناحون بالأمر فبنا  
هل نسيم ولا لنا والوداد  
أحسوا القتل إن - نسيم بطور  
أفصاحا أردغو أم كبادا  
أحسوا القتل إن نسيم بطور  
أنفوسا أصبتهم أم جهادا  
لبت شرى أنك بحكمة الله  
عيش عادت أم عهد نبرون عاد  
أيا المدعى السموم مهلا  
بعض هذا فقد بلغت المراد  
قد ضمت لك القضاء بمصر  
وضمنا لجلتك الإسمادا

وهنا النفس الخطافي مع الإحساس بالمرارة القومية ، ولا سيما في هذه التهكم الشعبي القوية :

قد ضمت لك القضاء بمصر  
وضمنا لجلتك الإسمادا

ومن أمثلة التفكير الاجتماعي مع الخطابة والمذهب الصوري كلمته في حليم المرأة والعناية بمنزلها في الأسرة والجمع :

كم ذا يكابد عاشق ويلاق  
في حب مصر كثيرة العناني

بني عمليات الإجهاد :

قتل الأجنة في البطون وتارة  
جمع الدوائق من دم مهراق  
نقل وقمن من نجارب علمه  
يوم السخسار لنجارب الخلاق

وها هنا النكتة الشعبية . وقد كان الحلاق يمارس بعض التطب  
لجرحى كقطع الأصراس والحجامة .

ومن أمثلة التشكير الاجتماعي عند حافظ لابته :

شبحا لوى أم ذلك طيف عيال  
لايل فتاة بالعراء حبال

وأسلوبها مزيج من الخطابة والقصص العاصي النزعة « المحو  
المتنبة ، وفيه شيء من الخوض إلى المبالغة بعرض استبعاد التقريب  
للزئ للسوق على البحر الذي قلنا أنه صارت تكلم مؤنثة « الثمرة  
والتصوير والتسجيل ، تأمل قوله :

لا شيء أفل في النفوس كقائمة  
هيفاء وزعها الأسى نزال  
فجملت هيكل عظمها وكأني  
خملت حين خملت عود خلال  
أشنى وأحمل باليمن فطارق

بباب الخيسة ومؤذن بسؤال  
أهكيا وكأما أنا لثالث  
لها من الإفساق والإهوال  
وطرفت باب الدار لأمهيا  
أحدا ولا متربا لسؤال

طرق للمسافر آت من أسفاره  
أو طرق رب الدار غير مهال  
وإذا بأصوات صبح ألا الصرا  
فبات مرعى مدخن هجال  
وإذا بأنبي طاهرات شؤدت

صع الجميل ، تطرعت في الحال  
جاءت سابق في الليرة بها  
بعضا لوجه الله لا لئال  
فشاولت بالرفق مائنا حامل  
كألام لكلا طفلها ونوال  
وإذا الطيب مشعر وإذا بها  
فوق الوسائد في مكان هالي

ثم أخذ الشاعر في تصوير للشهد الطوى ، وهذا كما لا يخفى أمر مريب به  
أفلام السنا ، وذلك أن السمات المعنى كله طبقة جديدة من

بني لأحمل في هواك صباية  
بأمصر قد خرجت عن الأطواق  
لبي عليك متى أراك طليقة  
بجنى كرم حالك شبيب راق

هذه البديعة فيها إشعار بموضوع تعليم المرأة وتحريرها - وكان مصر التي  
استهل يذكر صحتها إنما هي رمزا ، كما قد جعلها من بعد - حين  
استمر به القول - رمزا لمصر ، وذلك حيث قال :

من لي بتربية النساء فيها  
في الشرق صلة ذلك الإخفاق  
لأم مدرسة إذا أعتدتنا  
أعدت شعبا طيب الأعراق  
الأم أستاذ الأساتذة الألى  
شملت ما لهم مدى الآفاق

أنا لا أفرح دعوا النساء موافرا  
بين الرجال بطن في الأسواق  
كلا ولا أدهوكم أن تسرفوا  
في الحجب والتضييق والإرهاق  
ليت نساؤكم أنالا بفتى  
في الدور بين عذارى وطباقي  
فندوسطوا في الخاليتين وأنصفوا

فالشر في التشجيع والإطلاق  
أحبه أراد بقوله « وطباقي » جمع طبق الطعام الذي يوضع فيه أو  
بشكل فيه ، وله في ذلك من العربة وجه يصبه إن شاء الله ، وقد  
شرح مصححو الديوان المخادع بالغرف وأملوا شرح الطباقي كأن  
ذلك يدهم وأصحا وكان أحسن لو ذكروه ، والله تعالى أعلم .

ولتوسط الذي دعا إليه كان مذهب المصلحين الجادين في  
زمانه . وقد تجرؤز بكثير الآن في كثير من البلاد وبين كثير من  
طبقات الناس . ولعل مادهم إليه حافظ هو الصواب ، والقول  
بالاعتدال سهل ، ولكن العمل به عسير . وفي هذه القصيدة يتذ من  
مقد أحوال المجتمع والعيوان البشري ما لعله يصدق في كثير من البلاد  
على مر العصور - مثلا

كم عالم مده العلوم حبالا  
لرقبسة وطبيعة وفراق  
ولمقيه قوم ظل يرصد قهقهه  
لكبيدة أو مستعمل طلاق  
بعضى وقد نصبت عامة وجهه  
كالبرج لكن فوق كل نفاق

والتصوير هنا خطائي وجه أنفاس النكتة الشعبية التي تلتيه من صبح  
الصحافة

وطبيب قوم قد أحل لظنه  
مالا لئجل شريعة الخلاق

الصناعة طرأت على دهر الناس ، فما زالوا إزاءها في حالي تعجب وحشوع .

جاءوا بأنواع الدواء وطوّفوا  
بسرير صيبتهم كبعض الآل  
وجثا الطيب يحس نبضا خافتا  
ومرود مكن ذاتها القتال  
لم يدرك حين دناء ليلها قلبها  
دقات قلب أم صبيب عال

صبت دقات وديب في الديوان منصوتين على تقدير عامله وكان  
الوجه العريه لجواز الرفح ولعله أهدى أي دقات قلب ، ومكان  
أم بدل على ذلك . ومن أنكر حذب الحضرة أنكر عليه مكان  
حرف للمادة فتأمل

ودعها وتركها في أهلها  
ومعجرت منسرحا رضى البال  
ومعجرت عن شكر اللين لمجدوا  
للبنات ومالحي الأعمال  
ولا يخفى هذا البيت الأخير من ضعف ما على أنه في أجمل - كن  
حيث ظاهر الأدب - مستقيم .

ومن مشهور شعر حافظ السياسي كالمثل في استقبال السير  
غورمت خلعا نكرومر وهي التي نوطا :

بنات الشعر بالنفحات جردى  
لسهنا يوم شاعرك المجد

وبها يقول مما كان يُمثل به كثيرا .

أدبونا الرجاء لقد ظمنا  
بمعهد للصلحين إلى الورود  
ومسوا بالرجود لقد جهلنا  
بفضل وجودكم معنى الوجود  
إذا اهدوني الصباح فلا قلنا  
فإن الناس في جهد جهيد  
إلى من تشككى عنت الليالي  
إلى الصبا أم عبد الحميد  
ودون همها قامت رجلا  
لرؤسنا بأصناف الوعيد  
فنبيل الشمس أرونا حياة  
وأيقظ حاجج القوم الرقود  
فبيت كرومراً قد دام فينا  
يطوق بالسلام كل جيد  
ويصحب مصر آتيا بعد آن  
بمجلود ومقتول شهيد

لنزع هذه الأكفان عنا  
ونبعث في العوالم من جديد

وجال هذه الأبيات من أسلوب القابضة الخطابي ومانصته من معاني  
السخرية - وبعض ألقاظ الصحافة تجده في قوله « ويصحب مصر آتيا »  
بعد آن ، « ونبعث في العوالم من جديد » ، وكأن أصول هذه  
المباريات راجعة إلى بعض الأخط من اللغات الإفرنجية في تعبيرها  
لتي تدبرها الصحف وخلعت إلى العربية من طريق الترجمة

هذا وكان حافظ يُستحسن رثاءه وربما فضل فيه على شوق ،  
لأن هذا كان يعيد إلى تضخيم كآفاً يخاضى به مطالع أي تمام نحو  
قوله :

ركضوا رهالك في الرمال لواء  
يستجس الوادي صباح ماء  
وقوله :

شعوا الشمن ومالوا بضحاها  
واحنى الشرق عليها فبكاهها  
وقوله : يرثي أمه ويعارض صبية أي الطيب

إلى الله أشكو من عوادي النوى سها  
أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

وهل كان ينبغي أن يقول : أصاب سويداء الفؤاد فقد أصمى ،  
بجمل ذلك على المماز أي كأن قد أصمى .

وقبلا مانصاب فيه معاني الأسى وحرارة وجع الحزن كما نصاب  
عند حافظ . وقد كان للناس عجب أن حافظ لم يمر بجائزة رثاء سعد  
باشا وحلول وفار بها محمود خيم . وروى الناس قوله :

بأسعد واسمك كسلا ودونه  
كالكهرياء يذب في الأعصاب

ولعل بائية حافظ في رثاء سعد أذهب نحو التضخيم بها إلى  
الحرارة ، والخطابة التي تصلح عند حافظ في أغراضه الاجتماعية  
والسياسية مما تنبؤ شيئا في الحزن ، إلا أن بحالها لدعة في أحوار  
القلب كما في رثائه لمصطفى كامل

أيا قبره هذا الضيف آمال أمه  
فكبر وهل والى هيفك جاليا

وبها يقول مما غس فيه صدق صوت القلب ، ومما روى من كلام  
التابعي الحليل عامر بن عبد قيس أن الكلام إذا خرج من القلب ونح  
إلى القلب

وكنا نياما حينما كنت ساهدا  
فأسهدتنا حرنا وأميت غاضيا  
شهد العمل لازال صولك يتنا  
برن كما قد رن بالأمس داريا



يحب بنا هذا بساء نلتها

فلا تهموا بالله ما كنت بابا

بصبح بنا لا تشعروا الناس أنى

فصيت وأن الحى قد بات خاليا

بناشدنا بالله لا تشعروا

وكونوا رجلا لا تسروا الأعاديا

فروحى من هذا المقام مطلة

تشارفكم هى وإن كنت هاليا

فلا تحزبوا بها خلاف فإنى

أعاف عليكم فى الخلاف الدوايا

عهدناك لانيكى وتكر أن يرى

أخر اليأس فى بعض المواطن باكيا

فرخص لنا اليوم البكاء وفى هذ

نرانا كما تهوى جبالا وواسيا

ويمكن اللوعة لايجى من هذا الاستحصار لروح المفيد ومجاورته برقة

الأسى وشدة معاني الحفظ على روح الحساس الوطنى .

وما نحس به روح اللوعة الشخصية دالته فى رقاء البارودى :

رُكُّوا عسىً بهانى بعد محمد

إلى عيت وأخيا الشجر يهودى

وقد ذكر فيها أنه لم يسمعه الشعر برثائه حتى مضى على ذلك زمان .

والأبيات الأولى هى التى فيها الإسماح والحزارة من أول القصيدة إلى قوله :

لو حنطوك بشعر أنت قلله

فليت من نفحات المسك والورد

حلتبه بعد أن هللته بنا

جفد بمدح رسول الله منثور

كفك زادا وزينا أن سير إلى

يوم الحساب ، وذلك الجفد فى الجيد

ليك ياخير من هز اليراع ومن

هز الحسام ومن لى ومن نودى

إن هذ ركنك مكوبا فقد رفعت

لك الفضيلة ركننا غير مهدود

وتعز بلوعة الحزن من هذه الدالية تأتيته فى الإمام محمد عبده التى مطلعها .

سلام على الإسلام بعد محمد

سلام على أيامه المنصريات

على الدين والدنيا ، على العلم والحجا

على البر والتقوى ، على الحسنات

لقد كنت أعشى حادى للوت قبله

فأصبحت أعشى أن تطول حياى

وقفت عليه حاصر الرأس خاشعا

كأنى حياى القبر فى عرفات

إذ فى عرفات الحبيج يحرامهم ، والرؤوس حاسرات . ولعل معاصرا ألا يعطن لبقه ما أراد حافظ من معنى . ودلت أن الناس كانوا لا يخرجون ورؤوسهم حاسرة ولكن عليها الأعطية من الطرايش والعمائم والقلاص ، وعلى رؤوس النساء الحمر والبقاع ، ثم تبدلت العادات غير العادات

منى نعشه يخال عجبا بربه

ويخطر بين النمس والقبيلات

تكساد الدموع الجاريات بقله

وتلطمع الأنفاس مستعبرات

بكى الشرق فارجت له الأرض رجة

وضاقت عيون الكون بالهبرات

فى الهند محزون وفى الصين جارع

وفى مصر بكاك فائم الحمرات

وفى الشام مفرج ، وفى الفرس نادب

وفى تونس ماشئت من رلوات

بكى عالم الإسلام عاتم عصره

مراج السباحى هادم الشبهات

ملاد هبيل نال لأامل

حيات طوى حنم إمام هذاك

ثم يخلص الشاعر من بعد إلى خوصة نفسه ومعانى به هو من فقد عظيم . وكان حافظا قد نظر من بُعد ههنا إلى طريقة متمم بن بريرة فى رثائه أخاه مالك ، حيث مهد بذكر مآثره ومكانه فى القبيلة وبين سائر الناس ، ثم خلص من ذلك إلى حرته الخالص به هو عبده . قال حافظ رحمه الله

لما منزلا فى عين شمس أظلى

وأرغم حسادى وهم عدالى

دعائمه التقوى وآسامه الهدى

وفيه الأيادى موزع اللبات

فى طبعة الديوان برع المعنى من « موصع » ويحتل على بعد ، ولوجه الجيد النصب - أى فيه أياده البيض مكان ما يكون فى الأبيات من لبنات ومائشيه بما يتم به البناء .

عليك سلام الله مالك موحشا

عبوس المعاني مقعر العرصات

لقد كنت مقصود الخواب أهلا

لظوف بك الآمال مسبيلات

مشابة أرزاق ومهبط حكمة

ومطليح أنولر وكشز عظات

والتصميم الذى عند إليه الشاعر ملائم كل للملاءمة ربات الأسى التى تنطق بها ألفاظ كلماته ومعانيه .

لن تنى هذه الكلمة بحق درس حافظ وشوقي لضيق الحال ، ثم لما تقتضيه المناسبة من مراعاة جانبي الذكرى والتكريم وهما بحق أهل ذلك ، فأرى أن أقصر آخريات حديثي عن حافظ في هذه الكلمة على الإشارة إلى ثلاث من منظوماته . إحداها كانها محاولة تمثيلية موضوعها ضرب الأسطول الطالباني لبيروت سنة ١٩١٢ ، وقد جعلها حواراً من بحر المحدث كله ونوع القوافي ، وجعل للحوار أربع شخصيات ، الجريح ولبيل وزوجه والطبيب والعربي . والخطابة والشيد أعرب عليها من أسلوب الحوار المسرحي وما يسمى أن يلاسه من كبرج ومقابلة وعقيدة وحلها وهلم جرا . ولو حُلِّيت الألفاظ الدانة على الشخصيات وسبقت الآيات نباحاً لكأت مدها حسناً من الكلام الذي يراد به إذكاء نأر الحمم ، مع ذلك في هذه المحاولة ، مع الخلق ذكرناه من قصصها فن استكمال مادة المسرحية وصورتها الفنية ، ضرب من التألق إلى تقصص بعض ألوان الشخصيات في الحوار ، مما أوجب أنه لو كان حافظ رحمه الله قد صبر له ، لكان - والله أعلم - قد وفق إلى أن يفتح به عليه بعض آفاق « الدراما » متنازع شوقياً التبريز في هذا الباب . مثلاً يسأل العربي روح الجريح لبيل :

بِسَاطَةِ سَاقَا دَهَاءِ

بِسَاطَةِ خَيْرِيَا

فتجيب :

لَقَدْ دَهَنَ النَّبَا

مِنْ هَارَةِ رِيَاخَاتِنَا

صَبَّوْا عَلَيْنَا الرِّزَابَا

لَمْ يَسْتَقُوا اللَّهَ فَبِنَا

هنا بعض الميل إلى محاكاة طريقة كلام النساء . شاهد ذلك مايشتمل عليه قوله : « لم يتقوا الله فبنا » من معنى الصبح والمشاركة لخزعها في الرزء والاستعصاف المتضمن في ذلك . ثم يقول العربي :

لَا بِيَّاسِي وَمَجْلَد

أَوَّلِكَ شِسْهَا رَكْبِنَا

التصت العربي من قوله للمرأة : « لا بيّاسي » إلى قوله للرجل « ومجلد » . وعمر هذا من الحوار كما يكون مثله في واقع الحياة :

أُبَشِّرُ فَمَسْأَلَتَكَ نَجَاح

وَأَصْبِرْ مَعَ الصَّابِرِيَا

والمنظومة الثانية هي ثابته « الانقلاب العثماني » التي يذكر فيها سقوط السلطان عبد الحميد :

لَا زَعَى اللَّهَ هَهْنَا مِنْ جُدُود

كَيْفَ نَمَسَتْ يَابْنَ عَدِ الْحِيدِ

مَشِيعَ الْحُوتِ مِنْ لُحُومِ الْبِرَايَا

وَجَمِيعَ الْجُودِ نَحْتَ الْبُيُودِ

كَتَّ أَبْكَى بِالْأَمْسِ مَلِكُ الْفَالِ

بَتَّ أَبْكَى عَلَيْكَ عَدِ الْحَمِيدِ

ولشوقي قصيدة في نفس الموضوع مطلعها :

مَلْ يَلْلُزَا ذَاتَ الْقُصُورِ

هَلْ جَاءَهَا نِسَاءُ الْبُسُورِ

والقصائد للشركة الموصوعات في ديوان حافظ وشوقي كثيرات . وأضاف إلى ذلك مايشابه موضوعاتها من كتابات معاصريها وعظمهم ، كبعض ما في « صهاريج التلويح » لتوفيق البكري و« المواهب الفتحية » لخمرة فتح الله ، وكالذي مر من قصة ابن الزبير عند المنلوطن . كان شعر المناسبات في الزمان الماضي تكمسه قصائد للذبح مثل فتح عمورية وطلب الأمثين وحرمة بابك في روائع أبي تمام :

« السيف أصدق إنباء من الكتب »

« الحق أبلج والسيوف عولري »

« آلت أهدى الشرك شر مآل »

وكبناء والحديث ، في مية أبي الطيب

« على قدر أهل العزم تأتي العزائم »

وكصلح قبائل ربيعة في عينة أبي عباد :

« من الناس من أسماء لم تستطعها »

وكان تناول الموضوعات قد صار بدلاً في باب وحدة القصيدة من نسيها وتديجها ، وكان للمنظومة على هذا الملحظ تباري المقالة المصرية الصحفية في قصايا المكر وهجاءة كبيريات الأحداث

بحاج الناقد إلى أن يطلع على تناول المقالات للموضوعات التي تناولها الشعر آنثذ بوجه عام وشعر حافظ وشوقي على وجه الخصوص ليعلم مدى دين الشاعرين لما سبقها إليه أعلام أهل النثر . ودعا احتاج الناقد إلى معرفة الحو السياسي المكري آنثذ ، وما كان يدار من الحديث والآراء في المجالس والمطرب ، ليعلم أنشد الكاتب والشاعر من ذلك ومقدار حظه من الأصالة فيه والإبداع . على أن الوصول إلى معرفة بعض ذلك مما يمكن الحصول الآن عليه من بقايا وآثاره التي تدل عليه ، مما يعين على حدس مقدار ما أحدث حافظ وشوقي من معاصريها في هذا الباب ، وما اتبع فيه ما كان كالمصنع عليه يسهم من الأقاويل والآراء تأمل مثلاً أبيات شوقي

فَمَا إِنْ عَجَزْتَ فَإِنْ فِي

بُرْدَى أَنْصَرَّ مِنْ جَرِيرِ

عَطَبُ الْإِمَامِ عَلَى النُّظَرِ

مَ يَمُزُّ شَرْحَا وَالنَّشِيرِ

أي في العزاد وما يضره ، أحسب هذا مراده ، وإلا لقد أعتت إحداهما :

عَظِيَّةُ الْمَلُوكِ ، وَصَبْرُ الْ

أَبْنَامِ فِي الزَّمَنِ الْأَخِيرِ

شَهِجَ الْمَلُوكَ وَأَن تَصِيرَ

شَهِجَ فِي الْفَزَادِ وَفِي الْقَصِيرِ

نَسَمَافِرَ لِلْوَلِّ لِبِهِ

وَأَنَّهُ بِمَعْرِفِهِ كَثِيرٌ

وَسِرَاءٌ عِنْدَ مَعَابِهِ

أَوَّلِي بِبَيْتِكَ أَوْ عَصِيرِ

وَنَهْوَنِيهِ ، وَجَلَسِيهِ

بَيْنَ الثَّمَانَةِ وَالْمُنْكَرِ

عَبْدُ الْحَمِيدِ ، حَابِثٌ مَثْ

حَلِّكَ فِي يَدِ الْمَلِكِ الْخَفِيرِ

سُذَّتِ السُّلَالِيْنَ السُّطُو

لِ ، وَلَشْنُ بِالْحُكْمِ الْقَصِيرِ

بِهِ وَتَأْمُرُ قَبْلَهَا

لَكَ فِي الْكَبِيرِ وَفِي الْقَصِيرِ

لَا تَسْتَعِيرُ فِي الْحَمِي

عِنْدَ الْبُكَوَاكِبِ مِنْ مَشْرِ

كَمْ سَبَّحُوا لَكَ فِي السُّرُو

ح ، وَالْهُوْكَ لَدَى الْبُكُورِ

وَرَأَيْتَهُمْ لَكَ سَجْدًا

كَسَجْدِ مُوسَى فِي الْخُصُورِ

وَلَاخِرُ هَذِهِ الْقَافِيَةِ مِنْ قُلُوبِ وَمَرَادِهِ فِي حَصْرَةِ الْوَلِّ وَجَلَّ نَجْمُ

لِلْجَبْرِ فَعَمَلُهُ دَكَا

خَفَعُوا السُّرُوسَ وَوَلَسُوا

بِالسُّلَالَةِ أَقْرَاسَ الظُّهُورِ

هَذَا ابْنُتَ جَيْدِ الْعِبَارَةِ وَالِاسْتِعَارَةِ :

مِمَّا إِذَا دَهَكَ مِنْ الْأُمُورِ

رُكْنِيَّتْ دَاهِيَةَ الْأُمُورِ ؟

مَا كُنْتُ بِنَ حَمَلْتِ وَجَلْتِ

بِالْخُرُوجِ وَلَا الْبُكُورِ

أَبْنِ السُّرُورِيَّةِ ، وَالْأَمَّا

قَدْ ، وَحِكْمَةُ الشَّيْخِ الْخَبِيرِ ؟

بَنِ السُّقُورِيَّةِ إِذَا رَمَى

ذَلِكَ السُّقُورِيَّةِ مِنْ لَبِيرِ

دَعَمَلُوا السُّرُورِيَّةَ حَلِيكَ بِحِ

تَكُونُ فِي رَبِّ السُّرُورِيَّةِ

أَضْطَرُّهُمْ بِهِمْ مِنْ تَسْرِ

بَنِ وَالْخُلُوفَةِ مِنْ أَسْرِ

نَسَمَافِرَ هَمُورٌ تَقْتَبِ إِلِ

أَطْفَالُ فِي تَمَدِّ هَمُورِ

قَالُوا : اَهْزَلْ ، قُلْتُ اَهْزَلْ

تُ ، الْحُكْمُ فِي الْقَصِيرِ

هَذِهِ لِلْمَلِكِ بَعِيَّتَا - اسْتِشَادُ عَبْدِ الْحَمِيدِ ، مَذْكُورٌ مِنْ ظُلْمِهِ ،

مَنْصِبُ الْخِلَافَةِ الْخَفِيرِ ، كَيْفَ تَدُولُ الْمَدُولُ ، هَلْ كَانَ مَوْقِعُهُ بِطُولِ

أَوْ كَانَ ضَمًّا مَتَضَعًّا ؟ ثُمَّ اسْتِشَارُ الشَّيْخَةِ ، وَاتِّحَادُ مَوْقِفِ الْبَيْكَةِ

وَالْحُسْرَةِ وَالْعِظَةِ وَالْعَبْرَةِ - نَعَمْ ، كُلُّ هَذَا يُوْحِي بِهِ مِثْلُ هَذِهِ الْخَادِثِ

عَلَى انْتِخَافِ الْأَرْمَنَةِ وَالْأَمْكَنَةِ . غَيْرَ أَنَّ هُنَا شِدَّةُ تَشَابُهِ لَيْسَ

مَصْدَرُهَا لَمَعْدَ حَافِظٍ مِنْ شَوْقٍ أَوْ شَوْقٍ مِنْ حَافِظٍ ، وَلَكِنْ مَصْدَرُ

ذَلِكَ أَنَّهَا مَعًا تَخْلُفُ أَفْكَارًا وَأَقَاوِيلَ مَشْتَرَكَاتٍ وَسَخْلًا حَالَةَ مَوْقِفِ

لِجَمَاعِي عَامٍ ، قَالَ حَافِظُ

فَرِحَ لِلْمُسْلِمِينَ قَبْلَ الْمَصَارِي

فَبِكَ قَبْلَ الدُّرُوزِ قَبْلَ الْيَهُودِ

شَمَتُوا كُلَّهُمْ وَلَيْسَ مِنَ الْخَفِ

حَتَّى أَنْ يَهْمَتِ الْوَرَى فِي طَرِيدِ

أَنْتَ عَبْدُ الْحَمِيدِ وَالنَّجَاحُ مَعْقُورِ

دُ وَعَبْدُ الْحَمِيدِ رَهْوَ الْقَبُورِ

وَلِ الْأَمْرِ لَيْتَ قَرُونِ يَنْهَادِي

بِسَامِعِهِ كَسَلِ مُسْلِمٍ فِي الْوُجُودِ

وَالْوُجُودُ قَافِيَةٌ رِمَا أَضْعَفُهَا لُوبَا الصَّحْفِ ، وَسَبَبُ الضَّعْفِ أَنْ

الْكَلَامُ تَمَّ عِنْدَ قَوْلِهِ «كُلُّ مُسْلِمٍ» لَمَّا زَادَ عَلَى ذَلِكَ كَانَ أَحْسَنُ الْوُجُودِ

فَبِهِ أَنْ يَحْيَى عَلَى مَلْعَبِ الْأَعْمَالِ وَهُوَ الْمُرَادُ هُنَا ، عَلَى أَنَّ الْوُجُودَ

يَعْبُدُ مَعْنَى الدُّنْيَا وَهَذَا مَا حَبَّبَنَاهُ بِصَحْفِيَّةِ لُوبِ

كَلِمًا قَلِمَتْ الصَّلَاةَ دَهَا الدَّ

هِيَ لِعَبْدِ الْحَمِيدِ بِالنَّأْيِ

لِاسْمِ هَذَا الْأَمِيرِ قَدْ كَانَ مَقْرُورِ

لَنَا بِذِكْرِ الرُّسُولِ وَالتَّوْحِيدِ

كَلَّا الشَّاعِرِينَ ذَكَرَ مَدَّةَ سُلْطَانِ عَبْدِ الْحَمِيدِ وَهِيَ مَا كَانَ لِلْخِلَافَةِ

وَالسُّنْطَامِ مَا وَقَعَ لَهَا . وَقَدْ أَجْمَلَ شَوْقُ الْقَوْلِ فِي «مَحْطَبِ الْإِمَامِ»

وَلِ «أَعْظَمَ بِهِمْ مِنْ تَسْرِينَ» الْيَتِيمِينَ ، ثُمَّ كَانَ نِسَاءً شَبِيحًا لِي الْإِجَالِ

وَقَارِبَ التَّعْمِيرِ الصَّحْفِ الصَّغِيرِ لِي «كَمْ سَبَّحُوا لَكَ فِي الرُّوَاغِ» وَلِ

«وَرَأَيْتُهُمْ لَكَ سَجْدًا» الْيَتِيمِينَ . وَقَدْ ثَلَاثُ الْاسْتِعَارَةِ وَجُرْدَةِ

الْعِبَارَةِ - فِي الْيَتِ الْثَالِثِ مَعَ نَعْمَةٍ بِسِيرَةٍ مِنَ النَّفْسِ الْقَرَّانِي لِي

«وَرَأَيْتُهُمْ لَكَ سَجْدًا» - بِمَعْنَى ذَلِكَ .

وِي كَلِمَاتِ الْقَصِيدَتَيْنِ - رَأْيِي شَوْقِي وَدَائِي حَافِظٌ - أَدْنَى صِنَاعَةٍ

وَتَبَعَ لِحُرِّيَّاتِ الْمَوْصُوعِ وَاحِدَةً بَعْدَ الْأُخْرَى كَمَا يَقَعُ فِي نَقْدَانِ بَدَأَ

شَوْقِي بِمَوْجٍ مِنَ الْعِظَةِ وَالِاخْتَارِ وَثَلَا ذَلِكَ تَحْصِيلُ هَذَا بِمَعْنَى مُقَابَلَةِ

مَا كَانَتْ عَلَيْهِ حَالُ نِسَاءِ الْقَصْرِ مِنَ التَّزَمُّ وَالْخُسْرَةِ وَمَا آلَتْ إِلَيْهِ مِنْ

لِاسْتِشَارَةِ الشُّعَاءِ - وَكَانَ شَوْقِي مَا خَلَّاهُمَا مِنْ تَأْثَرٍ بِمَا كَانَ يَخْلُو فِيهِ

الْعَرَبِيُّونَ مِنْ نَعْوَتِ «الْحَرَمِ» فِي بِلَاطِ السُّلَاطِينِ الْعُثْمَانِيِّينَ . ثُمَّ كَانَ

لِشَوْقِي فَرَطٌ شَخَفٌ بِالتَّزَمُّ بِمَجْمَعِ الْمَزْمُوتِ السَّالِمِ لِحُصْبِ أَصْلِهِ مِنْ

مَحَاكَاةِ أُمِّ الْعَطِيبِ فِي كَلِمَتِهِ .

بَأْنِ الشَّمْسِ الْجَاهِلَاتِ خَوَارِبَا

الْأَلْبَسَاتِ مِنَ الْخَرِيرِ جَلَابِ

إذ لا تحجب في الأسر، غير أنه في زعم الشاعر كما تحمله عالم يلتقي فيه الأسير الحفيد بالأسير القديم في دنيا الأرواح فيقع بينها ضرب من الحوار :-

قل له كيف زال ملكك لم يبق  
صمتك بعد إذ عُدَّ أو حديد  
لم تصمتك الجنود تصديقك بالأر  
واح والمال يا غسرام الجنود  
قل له كيف كنت؟ كيف امتطكت ال  
أرض؟ كيف انعدت بالتحديد؟  
قل له جل من له الملك لا عد  
حك لغير المهيم من المعبود  
أنت منها شقيت أرفه حالا  
من أسير الجزيرة المكرو  
وكان حافظا ههنا أشد عطفًا على نابليون منه على عبد الحميد، إذ  
زعم أن نكته أكبر، ثم ضرب مثلا آخر :

ونسر الألفاضي قد كان أشقى  
لو سالت الأسفار عن بايزيد  
يجوز أن يكون عى بالأسفار هنا جمع سقر بالتحريك لما كان يكلمه  
تيمور لك أسيره من الرحلة معه عبرسا في أسفاره البعيدات المدى .  
ويجوز أن تكون جمع سيفر بكسر فمكون أى كتب التاريخ  
والأخبار . مع هذا العطف على بايزيد كما عطف قبل على نابليون  
وجعلها معاً أعظم رربة من عبد الحميد، عاد لغير هذا الرعم بما يبدو  
أول وهلة كأنه منقصر له وذلك قوله

كان عبد الحميد في القصر أشقى  
منه في الأسر والبلاء الشديد  
الصغير في منه يعود على عبد الحميد . يزعم الشاعر أنه حرا كان أشقى  
منه أسيراً . لذلك فيايزيد ونابليون في حال أسرها أشقى منه في حال  
أسره . كان نابليون قبل الأسر سيد ملوك أوروبا والفتاح القاهر  
العظيم . وكان بايزيد قبل أن يظفره تيمور لثك صغرى حنان وأميراً  
بعيد مدى السطوة والسلطان لا ضرب له في المشرق أو في بلاد  
المغرب . أما عبد الحميد فقد كان الخليفة والسلطان المستد في الدولة  
العثمانية للتداعية التي كان يقال لها رجل أوروبا المريض :

كان لا يعرف القرار بليل  
لا ولا يستلذ طعم المعبود  
خزيلاً يرهب الظلام ويحشى  
عطرة الريح أو بكاء الوليد  
قوله «خزيلاً يرهب الظلام» عبارة ذات حيوية وقوة بيان . ثم كأن  
الشاعر أصابه قور فلم يأت له إتمام البيت على نفس المستوى من  
الزفة ومثانة الأسر :

نَفَقَ تحت طابق الأرض أصق  
في كدجيه من ضمير الكنود

وأصل يبيع أنى الطيب قرأتى وكان ذا نظر في القرآن وإعجاب  
عميقه ، ذكر بعض ذلك الباقلي في كتابه . ومن أمثلة ذلك في  
القرآن وهي كما قدمنا الأصل الذي به الأكتفاء ، قوله تعالى :  
«التائبون العابدون الحامدون السائحون الراكعون الساجدون الآمرون  
بالمعروف والنهي عن المنكر» . وقال تعالى : «إن المسلمين  
والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات والمقاتلين والمقاتلات والمصدقين  
والمصدقات والصابرين والصابرات والناشئين والناشئات والمخلصين  
والمخلصات والمذاكرين لله كثيراً والذاكرات أحد الله لهم مغفرة  
وأجرًا عظيماً» . وقال تعالى : «إن الذين يرمون المحصنات الفاحشات  
المؤمنات نصوا في الدنيا والآخرة» . وقال تعالى : «سلات مؤمنات  
قاتلات ثابتهات عاهدت مساعتهات ثبات وأبكاراً» . والأمثلة القرآنية  
بعد كثيرة وقد للثل الأهل .

وقد أسرف شوقي حيث جاء بما حاكى به ترخم أنى الطيب يجمع  
للقوت السالم في غير موضع ينسبه :

أين الأوانس في ذرا  
ها من ملائكة وجور؟  
المرعات من النصب  
م ، الراويات من الصور  
المناسبات من القلا  
لو ، المناهضات من الصور  
الأميرات على الرلا  
، المناهضات على الصور  
النساء ، الطيبات  
الغرف ، أمثال الزهور

هذا البيت جيد لا فيه من نعت النساء من تصوير حال النعمة في  
القصر . ولعل الشاعر لو كان جاء بعد البيت الذي أوله «أين  
الأوانس» واكتفى لكان أجود ، ولكنه ذهب إلى ما قدمنا من تصوير  
بلاط الحرم ، فحط به عطف شاعر عربى ونطس ناقد متفريع .

وقوله «العائرات من الدلال» كأنه حسن التصوير ، ولكن تمام  
البيت يعم عن بعض الإعياء ، للمقابلة للنعوية والوضحة ولكن في  
الأداء المعنى بعض التقصير عنها .

وقد جاء حافظ بأمثلة لتغير الحال من الملك إلى الأسر يفرح بها عما  
كان فيه من نعمت ماضى به السلطان عبد الحميد من البلاء وذلك  
حيث يقول

يا أسيراً في (ست هيلس) وحب  
بأسير في (سأنيك) جديد

تيمر ست هيلس هو نابليون، وأمر بكته قد كان معروفاً عدد أكثر من  
مروا علوم التاريخ في لندن ومن النظامية : وفي القلوب عليه كالعطف  
لأنه كان عدواً لبريطانيا وهي التي كانت مباشرة للاستعمار والسيطرة  
في أرض مصر . قوله «وحب» فيه بعض السخرية المشربة بارتاء ،

**خاف مأثور قوله فنعالي**  
عن صفار، ومات موت الأسود

هكذا في الطبعة «قوله» بقاء الصغير بعد لام القول، وله وجه يسوغه ولعل الصواب بالتاء للربوطة (مأثور قوله) وبه إشارة إلى خبر حنيفة بن بدر، إذ نسي أخاه أن يطلب الأمان من بني عيس، حتى أن يؤثر ذلك فيكون عار الدهر على بني قزارة وبني دبيان بأسرهم.

**خاف مأثور قوله فنعالي**  
عن صفار ومات موت الأسود  
فم مقراضه إليه وسادى:

دون ذل الحياة لقطع الوريد  
هذا موقف مسرحي الخطابة والتصريح جهوري ذلك كأنما حاكى فيه الشاعر طريقة التشخيص التي كانت عالية آنذاك وما كان يحالها من روح المبالغة والعاطفة الرومسية للنسب.

المنظومة الثالثة هي صيرته التي أولها

حسب القوال وحسب حين تلقيا

أني إلى ساحة الفاروق أهديا

وهي سبعة وثمانون ومائة بيت، فهي من طوال القصائد، ونظمها جيد منبسط عن مقدرة فائقة، وأكثر أبياتها سديم منين الصبغة. ومع أنها ليست بأروع شعر حافظ رنة نظم وعصم شعريان، هي بلا أدنى ريب من عظم الأهمية، من حيث دلالاته على نوع الفكر العربي المصري المسلم آنذاك، وآفاق انبساطه، ومكان حافظ الشاعر منه، ومدى تأثيره فيه. أغلب الظن أن بعض ما حدا حافظا على نظم هذه العمرة اللام الأجر عند الله سبحانه وتعالى، لأنها كأنها صرت من المديح النبوية. أليس عمر بن الخطاب رضي الله عنه الثاني بعد الصديق في حساب أفضلية أصحاب رسول الله ﷺ بعد نزل السنة؟

وبما يسمى عن معنى القاس الأجر ما يريك من قوله في رثاء البارودي:

لو حنطوك بشعر أنت قائله

يغار عن ذكره ماء العالين  
حليته بعد أن هلبته بسنا  
عقد مدح رسول الله منضود  
كذلك زلوا وزبنا أن نسير إلى  
يوم الحساب وذاك العقد في الحيد

قد يريد هو أن يكون له عقد من حسن الثوب يوم القيمة مدح الفاروق رضي الله عنه. وقد صممت ذلك من مدح أبي صريح مصر الأبيات مثل قوله في إسلام عمر رضي الله عنه

صحت سورة طه من مرتبها  
فرللت نية قد كست نسوبا

وهذا التشبيه أيضا فيه بعض الغناء. وكذلك أكثر ما تكون محاولات تشبيه المحسوس بالمعقول إلا ما قل ونثر، كأن يكون للمعقول مثلا تصور إحساس تخيلي، من ذلك مثلا قول امرئ القيس:

**لبيشلي وللشرفي مضاجعي**

ومسنونة زرق كقريب أنحوال

وقال تعالى: «طلعها كأنه رؤوس الشياطين». والمسنونة الزرق محسوسة وأنياب الأحوال شيء خيالي له صورة مستقلة في الأذهان ذات فطاعة، فكان ذلك أمر محسوس، والطلع محسوس، إلا أنه في الآية طلع شجرة الزقوم، وهي مما لا يخطر ولم يخطر بخاله على قلب بشر، وصورة رؤوس الشياطين على أنها تخيلية أقرب إلى إدراك الحس البشري، وتمثلها مما لم يخطر على وهم الفؤاد، فالتشبيه هنا، على أن ظاهره محسوس كالمعقول حقيقة معقول كالمحسوس، خيالي كالمحسوس القريب الصورة من الذهن - فهذا كما ترى من البيان ذروة الاستطاع. وعندى أن حافظا قد أخذ تشبيه التفتي الحقي بضمير الكنود من طريقة على بن العباس الرومي حيث قال:

**كك مكر أدب في القوم أنقى**

من ذهب السقام في الأضواء

أو ذهب اللال بين حبيب

من إلى هامة من البغضاء

ولكن ابن الرومي لم يمتد تشبيه معقول بمحسوس في بيته الأول، وموازنة حال بحال في بيته الثاني، وذلك مع ما هو في الأصل والغوص، لا يروك بنفس من تكلف أو حياء أو غشوخ.

هذا والثلاثان اللذان ضربها حافظ، نابليون وبابريد، مأساة كل منهما تشبه مأساة عبد الحميد في معنى الانتفال من حال نعمة إلى بؤس، ومهلك إلى أسر، ثم تختلفان يمتد في جانب جوهري، وذلك أن كلا هذين انتصر عليه عدوه وأمه تقاتل معه، فهزمت كانت هزيمة لأمنه، وقد هضمت دولة بني عثمان بعد بابريد، وهضمت دولة فرنسا بعد نابليون، فانقضت مأساة الفردين في ظل مجد تاريخ الأمتين. لكن مأساة عبد الحميد أصابته من قبل قومه، وكانت مؤدنه بما ذلك صرح الخلافة وأصيب به المسلمون كلهم من جراء ذلك من بعد.

وصرب حاصد مثلا ثالث هو خلع السلطان عبد العزيز العثماني وقد جعل له مسلكا بطرلها في الذي ذكره من أمر انتحاره على طريقة تشبه ما كان يصنعه نبلاء روما في العصر الأول. وقد وارت بين هذا من مسكه وبين ما ذكر من انبيار عبد الحميد وضحه ومكاته:

**أصبح بكيت أنى الوفاء**

سء ونابذك رعدة الرصيد؟

علها دمة الوداع لذلك الـ

حملك أو ذكوة لتلك اليهود

كان عبد العزيز أجمل أمراً

ملك في يوم علمه للشهود

وقوله في الذي فضه من خوف صاحبة الدف من مقدمه  
وعمت حجرة الهادي وقد ملأت  
أنوار طلسمه أرجاء ناديا  
فقال مهبط وحى الله منبها  
وفي إيشامته صلى بواتها  
قد فر شيطانها لما رأى عمرا  
إن الشياطين تخشى بأس عزها

وقال في شجرة بيعة الرضوان

وسرح في سماء السرح قد رفعت  
بسمعة المصطفى من رأسها تيا

وقد اتسع غيابه فجعل للشجر سماء يتباهى بها . والشاهد الذي  
من أجله أوردنا هذا البيت أن الشجرة تاهت بما كان عندها من بيعة  
المصطفى عليه الصلاة والسلام . والمشهور وهو الصحيح أنها لم تكن  
سرحا ، ولكن سمرة ، والسمر ذو شوك من الخضاء ، والراجح أن  
الخبر الذي ساقه عن قطع عمر رضى الله عنه لما غير مقطوع  
بصحته - قال الطبري في تفسير أمريعة الرضوان في سورة الفتح عند  
قوله تعالى : « وقد رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت  
الشجرة » الآية - « وروى أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه مر  
بذلك المكان بعد أن دعت الشجرة ، فقال أين كانت ؟ فجعل  
بعضهم يقول ههنا وبعضهم يقول ههنا فلما كثرت اختلافهم قال  
سيروا ، هذا التكيف ، دعت الشجرة ، ذهب بها سبل أو شيء  
سوى ذلك . انتهى كلام الطبري وحل قوله فتأمل . وفي سيرة ابن  
هشام في خبر غزوة حنين بما يقوى أنها سمرة أن رسول الله ﷺ لما  
أهزم الناس وولوا مدبرين وثبت هو عليه الصلاة والسلام في قعر من  
أصحابه ، منهم عمر العباس رضى الله عنه ، قال له : يا عباس  
اصرخ يا معشر الأنصار يا معشر أصحاب السرة ، قال فاجابوا ليك  
ليك . ا . هـ . هل أن الشجر ليس بتاريخ وهما ظل من  
أرسطوطاليس أنه رُبَّ قصص شجرى أرجح ميزانا في مجال الحقيقة  
من رواية الواقع التاريخي - على هذا يؤجّه ما ذهب إليه حافظ في  
خبر الشجرة ، وفي خبر تهديد عمر بشريق يت على رضى الله  
عنها ، وفي حثه ليه ، وفي حكاية نصر بن حجاج . وقد بما أورد  
ابن أبي الحديد في شرحه لنهج البلاغة بعض ما روى من غلطات  
الصحابه وضوان الله بهم أجمعين ، فأذكر صحة نسب ذلك إليهم  
واحتمح بصحح يالعه ، ثم أورد ذلك بزعمه أنه لم يكونوا قالوه  
لسان ملقان فقد قالوه لسان الحال ، فهذا قريب من مذهب  
أرسطوطاليس في فن الشعر .

ارتبط شعر المديح النبوي بالمشايخ الصوفيين والطرق الصوفية  
وأذكارها ، وما أنصب إلا أن بعض معكرى النهضة ورجالها  
لفقندى بهم ، هم كان لهم تأثير عظيم على مثققي عصرهم وأدبائه  
بوجه عام وعلى حافظ إبراهيم بوجه خاص ، كالإمام محمد عبده  
رحمه الله ، كان يبنو لهم أن جملة المديح النبوية وليالي الذكر

الصوفى من فوصاع المصطفى الذي قد لا يفوى على مواجعة التحدى  
التمثل في تخوق حصارة العصر الأوروبية الممن ، ولا على مقاومة  
عدوان الاستعمار وعطسة أناس سياست . ولا يقدح في هذا الخدس  
أن البارودى وهو الرائد الأدبي الفكرى . والفائد السياسى ، والزعيم  
التأثر والشاعر الفحل الذى قلده وتلمذ لبيانه شوق وحافظ كلاهما له  
بوية حارون بها عفى المديح النبوى للإمام شرف الدين ماصرى  
رحمه الله الرحمة الواسعة . دبت بأر بارودى عبد الله عنه ورحمة  
قد جر عنه تحرقه واعتداده بنفسه مسحا ما في حروب العرب .  
وبرودا ما رأى على ذكره بعد وفاته . ولقد أوشك أن يدح في  
أطواق الرحمة والتخلف . ولقد أتى الله أن يهيمس السكر بوره  
ولقد كانت جودة شعره ورضائه التى هى قبينة الطير على وجه الدهر  
من بعض دوافع الانجاء الخالص إلى تجاهل مكانه والعصر من رفعة  
قدره . هذا ولا يقدح في حديث أن شوقى جارى بردة وبه قصائد  
بويات . فقد كان شوقى يحترم شعوقه ولا يسلم من بعض القطن عليه  
لمكانه من اعاضه والقرب من البلاط ، لا ريب أن حافظ تأثر  
بأساليب المديح النبوى وروحه في القصيدة . وأرجح أنه جارى  
قاصتها وروىها قصيدة أخرى .

باتت عن الممدودة القصوى بواديا

وشعر البرعى معروف متداول بين الصوفية في جميع أقطار الإسلام  
ذلك أقرب في باب الترجيح من أن نقول جارى بها بحيرة البحزى  
في التبركل مثلا . غير أن حافظ إذا جعل سيرة عمر دون محسن المديح  
النبوى مجالا لتفريه الدينى لأحسبه خلا من روح القصد إلى مسامرة  
معانى الصمم التى يمثلها جابا المدن والاشراكية الإسلامية ، وأخذ  
وانشوة العربة المتصممان في شخصية عمر رضى الله عنه ، وتكاد  
معاد تدل على ما عرف بعد باسم القومية العربية تغل من قوته .  
لوائى القصيدة عند ذكره مقتل عمر رضى الله عنه

وها على دولة بالأمس قد ملأت  
جوانب الشرق رطبا من أباديا  
يا لله ما غللا قسما وكذا لها  
واجبت ذوحها إلا مواليا  
لو أنها في صميم القرب قد بقيت  
لما معها على الأيام ساعيا  
بالسهم صموا ماقاله (عش)  
والروح قد بلغت مه تراقيا  
لا تكبروا من مواليكم فإن لهم  
مطامعا سيات الضعف تحيا

وقال في أمر عمر وابن عمر رضى الله عنهما

وما رأى أبك (عبد الله) أبفد  
لما أطلعت عليها في مراعيها  
قلت : ما كان (عبد الله) يشعها  
لو لم يكن ولدى أو كان يزورها



قد استعان بجاهلي في تجارته  
وبات يلهم (أى خصص) يسميها  
ردوا النياق ليت المال إن له  
حق الزيادة فيها قبل شلوها  
وهذه خطة قد واضعها  
رذت حقوقا فأغنت متبجها  
مالا اشتراكيسة للشوؤ جانبها  
بين المورى غير متي من صانها

وقد التبت هذه القصيدة في فبراير سنة ١٩١٨ م وذلك بعد قيام ثورة  
روسية الخراء - وقد انتشرت أخبارها - بصحة أشهر - وقد جاء  
لنظ من معدن الاشتراكية في همزة شوق النبوية التي من بحر  
الكامل ، وحارى بها همزة الشاعر النبوى الخيد الشهاب محمود ،  
ودلت حيث قال

داه الجماعة من أرسطافيس لم  
يرصف له حتى أنبت دواء  
فرجت بعدك لبعيد حكومة  
لا سوقية فيها ولا أمراء  
الله فوق الخلق بها وحده  
والخماس تحت لوائها الكفاه  
والدين يسر ، وإخلافه بيعة  
والأمر شورى ، والخلق قضاه

وهذا التقيم ربما أوهى من مائة أمره آخر قسم منه / بك لا يس قوله  
والخلق قضاه ، على سلامة صياغته في قوة الأقسام الثلاثة التي  
معت قبه .

الإشتراكيون أنت إمامهم  
لولا دعاوى القوم والصفوة  
داويت مشيدا ودوا طغرة  
وأخف من بعض الدواء الداء  
إن تكن هذه القصيدة قبت في زمان مغارب لزمان المصرية - وقوله  
ودوا طغرة كأنه إشارة إلى ثورة روسية - فهذا مما يقوى مارعناه  
من قبل من أن الشاعرين كانا مما يجردان نظهما لقضايا المعصر  
ومصيرعانه العامة التي كانت تثار في الأندية والجالس والخلق  
ومقالات الصحف ونحوها .

وقد سه حاط على الأرب القومى انبساطى الإسلامى الذى  
جداه إلى نظم عصره في خاتمتها عند قوله

هدى صافيه في عهد دولته  
لشاهدين وللأعقاب أحكيها  
في كل واحدة من سابلة  
من الطامع تغدو نفس واعيا  
جاء في همدش في سرح دافلة ، أى سجية من سحابة شلى -  
وصاقى سب لا تسعج كل الاستعصاء من بأحد هذ الشرح -

والكلمة من العرب - وكان الشعراء منذ عهد الفصاحة القديم مما  
فصلون قصدا إلى الكلمة من العرب الخين بعد الخين ، وقد ذكر  
الحافظ في ذلك غير العلام الذى قال لأبى الأسود هذا حرف من  
العرب لم يملك وشعر الفضل اللهوى إذ أعجم للأحوص مازعه من  
علم بالعرب مما رواء صاحب الأعاني - ومعنى الدلة هذا أصبه من  
سنت فلانا بالطعام ، علته به الشيء بعد الشيء ، كفى في عاة  
القاموس أى في كل واحدة من عصب من العناء تغدو نفس  
واعيا - فسياق على حد ربه سقم إن شاء الله

لعل في أمة الإسلام سائبة  
جلو لخاصرها صراة ماضيا  
حتى ترى بعض ناشدت أوائلها  
من الصروح وماعناه بانها  
وحيا أن ترى ماكان من (عظمي)  
حتى يسبه بها عين غلاب

وهذا مقطع القصيدة ، بعدل والصراحة لأستورته في خلق ويم  
القصية في الفتح - هذه كانت مريا بغير رمز استبد يستشر  
المصلحة المثالي - وبمثلها تستيقظ الحب وتترك قلوب حمرج الشباب  
العربى للسلم

أمر واحد من صيرة عمر رضى الله عنه استوقفت حاضه فاحتاج  
عنده إلى الشرح وسط العذر له والدفاع عنه ، وذلك عربى شاعرا  
وأمره أن يسلم الأمر إلى أى عبدة

سل لاهر الفرس والرومان هل شغعت  
له الفتح وهل أغنى تواليها  
خرا قابيل وعيل الله قد عطدت  
باليمن والنصر والبشرى فواصيا  
رُيِّمت غرى بالياء ، والألف فيها أمرها أظهر ، لأن هذا الحرف  
واوى خرا ينزو خروا .

ماواقع الروم إلا قر قارحها  
ولا رمى الفرس إلا طاش راميها  
قناه أمر أى حصص لقبيله :  
كما يقبل أى الله تاليها  
فأعجب لسيد مخزوم وفارسها  
يوم النزال إذا نادى مباديا  
يسفوده حشنى في علمته  
ولا تحرك مخزوم عواليها

هذا الحشنى الذى ذكره حاط هو الصحنى الحيل السابق  
للمهاجر بلال رضى الله عنه . وكان أول بحاظ لو لم ينكره ، إذ لو  
صح هذا الخبر الذى ذكره فأما يكون بلال قد اتقاد خاند رضى الله  
عنها - مع طاعتها كلييا لعمر أمير المؤمنين - لأن ذلك أخف على  
خالد مما لو فعله غيره ، إذ قد كان بلال وخالد معا عن أنهم عليه  
سيفا أبو بكر مع ما أنعمه الله عليهما ، فهذا كان كعهد إمام يبيها

ثم إن سيدنا أبا بكر هو الذي عهد إلى عمر كما قد كان هو الذي عهد لخالد رضي الله عنهم أجمعين .

وقد كان عمر شديد السياسة ، وقد فعل للفرس إلى أن نشاء السياسة من بعد قد رام منهم تقليده من رام فأوقع ذلك بعضهم في الإسراف والاعتد ، وقد خاف عمر أن يقتل الناس عائد والذي خافه من أمر السياسة معلوم لا يكتفى الأمراء في مثله بعزل القواديل بماورونه إلى القتل ، كالذي صنعه أبو جعفر بأبي مسلم مثلاً . ولم يكن حظ معاوية رضي الله عنه في الحروب والفتوح كحظ خالد ، ولكن طول ولايته على الشام أطمعه في الخلافة وحيثاً له ولبنى أمية سبيلها وسبيل لذلك العوض لغير الأمر . قال حافظ رحمه الله بعذر ويدافع : -

هبوه أعطاً في تلويل مقصده  
وأما سقطة في عين ناعبها  
فلن تعيب حبيب الرأي زلته  
حق يعيب سيوف الهد نايبها

أعجب أن مراده وحق تعيب سيوف الهد نوبة نايبها ، فلم يأت ذلك ، ونعده من قولهم لكل صارم نوبة ، والمعنى حين عزل خالد كان كنوبة السيف الصارم الذي هو عمر ، فذلك لن يعيبه إذ هو صارم بلا ريب . وعجالة حافظ فيها بعض التفسير عن هذا المعنى إذ لا يخفى على ظاهر كلامه أن الثاني من السيوف بما يجيبها ، وليس هذا مراده كما بينا .

لله لم يتبع في (ابن الوليد) هوى  
ولا شئ حلة في الصدر يطويها

حاش لله . وهذا قسم من حافظ يربا إذ لا ريب أن عمر رضي الله عنه كان عالماً بأمور المسلمين جملة وتفصيلاً وعارفاً بأحوال قریش ورجالها ، على أن لمعاد خالد وعزله وتحتيته عن قيادة ميادين ذلك القتال ، ترك ثغرات حرية وشاكل نتجت منها خطيرة حانتها لظلماء وأجيال المسلمين فيما بعد والله تعالى أعلم .

عمرية حافظ فيها ما قدمنا ذكره من طلب القرى الدينية والأجر ، ولكن الوعظ الفكري القومي السياسي أصعب من جانبها التعمي . ولعل هذا بعض أسباب الوهي في عاطفتها وربة أنعام ديارها . مع هذا قد كان لها في زمانها ومن بعد صدى وتأثير عظيم من شواهد ذلك مما كاة محمود ضم لها في كلمته : «مالي وللنجم يرعاني وأرعاه» وهي من قصائد ذكرى الهجرة ، وقد تغنى فيها بسيرة عمر تعنياً شديد الطر إلى العمرة في قوله .

يا من رأى صمراً فكسوه برده  
والخيز قوت له والكوخ مأواه  
يهتز كسرى على كرسية فرقا  
من بأسه وملوك الروم نخشاه

هذا والعمرية في جملتها تنصص كثيراً من اللطائف والأقوال التي

كانها أصول للاتجاهات العصرية السياسية ذات الطابع القومي الديني ، الناظر بعين إلى مثالية عصر العصرية وبأخرى إلى ملامح الاشتراكية الأوروبية . من أجل هذا ما رعنا من قبل أنها نص عظيم الأهمية من حيث دلالة على نوع انجاء الفكر العربي المسقم آنشد وآفاق اتجاهاته ومكان حافظ الشاعر منه ومدى تأثيره فيه .

هذا وإن يكن شوق قد نظم ملوك العرب بعد نظم حافظ العصرية ، فيطلب على الظن أن يكون قصد بذلك ولو من طرف خفي إلى مباراته ، وكأنه حمد إلى معارضة مدح حافظ لعمر بقوله بمدح علياً - رضي الله عنها - في الأبيات للردوحة التي ضمتها سيرته وذلك حيث قال :

فما الإمام فالأحرر المأوى  
حامي عشرين الحق والجهاد  
أصل السبي الغنى وفروعه  
ودينه من بعده وشرعه  
العمران بأعنان عنه  
والقمران لسفستان منه  
يدنو إلى ينبوعه بياناً  
ويشقي بجراحها أحباباً

وقد خلا شوق في الشطر الثاني - مع أن الرجز المزدوج من أضعف أوزان الشعر الجاهل ، ولكن لا فيه من عفة الحركة الجيدة به فصلح في المنظومات التعليمية ، ومع أن البسيط من أقوى أوزان الشعر الجاهل ولربنة جرالة عنه قل استعماله في التعليمات ، مع هذا نجد مزدوجة شوق الرجعية هنا أدخل في يقدح اشعر من بسيط العمرة ، إذ بالرغم من صحة منه تشوب ديباجته الجيدة شواهد من عناء نظم التعليم .

كان حافظ قريباً من واقع السياسة المعاصرة وفيها الهبة القومية بمصر وبلاد العرب وأعلق بها من شوق . وكان شوق أكثر اهتماماً بالتاريخ وأجبح ميلاً بهواء وعواطفه إلى قضاياء الإسلام الكبرى في صدر الإسلام وحضور الخلافة والازدهار التي جاءت من بعده . ثم إنه كان قوى الإحساس بإنشائه إلى مدينة مصر الحديثة الباهضة تحت رعاية بلاط الخديو . وسلطان الباب العالي الآخذة بقسط عظيم من ذلك من حنى أوروبا وتفوقها في الصناعات والآداب والعلوم والصون . وكانت المحافظة السياسية طبعاً لا تكلف فيه عهد شوق ، ومع المحافظة شعور ديني وسط مصدره الثقافة والاشماء وأيضاً العادة والإلف وبعض الرقة المتعادية من دعاوى مذهب الحرية لفكرية والتسامح الديني الأوروبية . في منظومة ملوك العرب طلب على شوق جانب التعبير الفكري الحر ولم يتيسر في هذا المصارع ، لانتقاده من حافة تشيع ضعيف كثير مثلها بين عامة أهل السنة ، لمكان أهل البيت ، ولا سيما حيث يكون أمر التصوف غالباً أو شديد القبول ، تأمل قوله :

يا جبلاً تأتي الجبال ما حتمل  
ماذا رمتك ربة الجمر

جهزها طلحة والزبير  
لثلاثة فيهم هدى وحبر  
صاحبة الغادى وصاحبا  
لكيف يفسون لا يلباه؟  
وجاء في الأسد أبو تراب  
على متون الضمر العرب  
يرجو لصدع الزمن وأبا  
ولثهم تدفعه وتأي

وكان شرق أشد اندفاعا وأحمى حين صار إلى خبر صفين :  
بأيوم صفين من قضاكا  
هل أنصف الجمعان إذ خافاكا  
فبك انتهى بالفتنة العراق  
وامطردم الشام بالعراق  
ونفذت بقية من صاحب  
تسقت الطعن بصدور زحبا  
بنو الطلي، أبوة الأنسة  
آل الكتاب أولياء السنة  
لها محالا قصر الأمانة  
ونمة في استجارها الأنسة  
ورفع الأجداد بسالاجاد  
وعمر أهلوا من النجاة  
ماكان حر لفرار السبيحة  
لو صبروا على الوضى ترويه

هذا البيت منبئ عن ميل شديد عن معاوية وحب لعل كرم الله  
وجهه ، وبه من معاني الأسف ما فيه

وتسائل بعد هل نظم شرق نوبته ، ورم على القاع ، قبل  
العمرية ؟ كأن ذلك ما يظهر من ترتيب قصائد الديوان في الجزء  
أول ، فإن يك ذلك ، فقد جارى بها مجازاة البارودي  
للبرصيرى ، وإلا فقد عارض بها العمرية والأول أولى ، وأشبه  
بالأمر أن يكون حافظ جعل العمرية في مجازاة نهج البردة الشرقية  
والله تعالى أعلم . وقد وازن قوم بين بردة البرصيرى وبردة شرق ،  
وهذا من باب الخلط في الفتنة بشوق للعمية عن تدفق الشر وتغير  
رأيه من وسطه من ضعفه . ولعل ميمة شرق لو لم تقدمها بميمات  
معارضة البرصيرى وماجورى به الكثير ، أن يكون لها مكان في  
ديوانه مماثل حد الناقد لبعض نظمه السليم الدنياجة البالغ بعضه  
درجة الحردة

ميمية البرصيرى من روائح الشعر المعرى على وجه المدح وقد  
كلف شرق رحمه الله نفسه الكلفة إذ جاراها وماعدا عما كانتا  
والأخذ السابغ متلحا منها ومن طريقها ومن معانيها وأساليبها  
ومباراتها وقولها . حتى موقف زهير من حرم الذي في قول

البرصيرى :  
ولم نرد زهرة الدنيا التي انقضت  
بدا زهير بما ألقى على حرم

قد جاء به شوق في قوله :  
يؤدى قريض زهيراً حين أمدحه  
ولا يقاس إلى جودى لدى حرم

وتأمل صياغة هذا البيت :  
كان وجهك تحت الفخ يدر دجى  
يفضى مسلثا ، أو غير مسلثم

وصياغة الإمام البرصيرى :  
كأنهم في ظهور الخيل نبت زياً  
من شدة الخوم لاعت شدة الخرم

وقال البرصيرى :  
دفع ما ادعته النصارى في نبيهم  
واحكم بما شئت عنحاً فيه واحتكم  
وانشأ إلى طاه ما شئت من شرف  
والسب إلى قنزة ما شئت من عظم  
فإن فضل رسول الله ليس له  
خذ ليحرب عنه ناطق بلم  
لؤى ككبت قنزة آتاله عظم  
أحقاً اسمه حين يدهى دارس الزم

وتأمل قول شرق :  
دع عنك روما وآلبنا وما حوتا  
كل البوائيت في بغداد والقوم

أخذ منها من البرصيرى كما أخذ من قول الآخر :

دع عنك حفرة بغداد وبهجنا  
ولا تعظم بلاد الفرس والصين  
فما على الأرض حطت مثل قرطبة  
ولا مثي فوقها مثل ابن حمدون

ونظم أخذه في باب هذه الصياغة من البرصيرى في قوله :

لولا مكان لعمى هند قرطه  
وحرمه وجئت للروح في القدم  
لنمر البكن الطهر الشريف على  
لؤى حزين ، لم يحش مؤذبه ، ولم يحمر

وهنا مع الأروية مما ادعته النصارى في المسيح عليه السلام ،

وفيه نفس صياغة بيت البوصيري

لو ناسبت قدومه آياته صفًا

أحيا اسمه حين يُلغى فارسَ الرِّمِّ

مع قلب لمعناه . وأوشك شوق رحمه الله مع إنكاره للصلب أن يداني القول به من فرط حماسته لمعارضة البوصيري مع تأثره به . وقد شهد على نفسه رحمه الله حيث قال :

للأدحون وأرباب الهوى نبع

لهاب البردة الفيحاء ذي القدم

مدبحة فبك حب خالص وهوى

وصادق الحب على صادق الكلام

أسله يشهد أني لأهله

مننا بطرعى صوب العرعر الغرم ؟

وأنا أنا بعض الغابطين ، ومن

يعطيك ولك لا يُلقم ، ولا يلم

هذا مقام من الرحمن مقبس

نرمى مهايته سخائر بالكم

وهذه من أجود أبيات القصيدة ، وأحد المقادير رحمه الله قول هذا مقدم من الرحمن مقبس « فقال بيته « الشعر من نفس الرحمن مقبس » وتنازها في مستوى المكتبة الأبيات التي سادف فيها من جهاد النبي ﷺ ، يرد بذلك على صغور للبشر من إليهم . وقوله « حرم » يعني خطر الشديد . وقوله « أرباب الهوى » فيه نوع من غرضي استحق شوق إلى أن يفسره في البيت التالي حيث قال :

«مدبحة فبك حب خالص وهوى » فإن بك ذهب إلى معنى الهوى الذي يغلب على العقل لها أصاب ، لأن الحجة المرتبة على معاني كلام المتكلمين الكبار من المسلمين واضحة السبل ، ناصحة الدلالة والبيان ، وبردة البوصيري مما ينبغي بنة صدوره إلى صدق عاطفة القصيدة وفهمها مما لا إلى مجرد الليل والهوى . وقد أخذ قوم على البوصيري قوله :

وكيف لنصر إلى الدنيا ضرورة من

لولا لم تخرج الدنيا من العدم

والنبي مستقيم إن تأولته على قوله تعالى « وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون » . وقوله تعالى « إنا أرسلناك هاديا ومشررا ونذيرا وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا » . وقوله تعالى « وإذا أحد ربك من بني آدم من ظهورهم ذرياتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى » . ويستقيم للنبي أيضا إن تأولته على ما صرنا به قوله تعالى « كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون » فقد كانوا في حكم الأموات إذ كانوا في حاد العدم قبل أن يخلقوا علق آدم وحط من يخلق من ولده حين يولد . وكذلك أمر العرب كان كالعدم بمجهلهم وجاهليتهم ، وأمر سائر من كان على الشرك ، حتى بعث الله سبحانه وتعالى محمدا ﷺ بهدى والنور . وكان شوقيا ينسب كل إجابة البوصيري إلى صدقه

في الحب ، والعصاة لا تخلو من حصر طلب المساواة . وإجابة البوصيري كما هي من صدقه وحبه للرسول ﷺ هي أيضا من مدد روحاني . أعين مع توفيق المولى عز وجل يعلم ودكاه ودفقه وقوة حجة وعصاحة ومن مقطرة شاعرية هبة . وليس هنا مجال التوقفة عند الخط الذي يمحطه مؤرخو الأدب حينما يذ يسمون فترة ما بعد بغداد بفترة الانحطاط ، ولا يتعرضون في درس أطوار الشعر لأدب المديح النبوي الرائع . وقد سكنت المستشرقون عنه بدافع المداوة المستكنة والعمى . وما لوى أنه صيغ الشعر الديني في أديبه إلا على حدود وعماكة لروائع نماجه ، لا تخرج من ذلك منظومات داني وملتون ، ويبحث الناس لها عن أصول في خمران للمري . ونبه البجاعة الأسباني آسين باليوس M. Asin Palacios إلى أخذ داني من حديث المراجع ، فداني ذلك مالا شك فيه من الأحد من المدائح النبوية لأن هذه كان التخي بها والنشيد بما يشاهد مشاهدة عن كتب في ليالي الجمع وليالات الإثنين ، في كل بلد كانت للإسلام فيه ازهارة ، فها بين جوب أوروبا والأندلس إلى الغرب .

كان البوصيري من فحول العربية الكبار . ولا يقدح في ذلك أن بعض ماورد من نظمه غير النبوي وسط ، فقد كان غير المديح عنده وعند معاصريه غير داخل في باب الحد . وقد كان المتنبى وأضرابه من الفحول إذا أخذوا في غير جد القول أسفوا نحو قوله « ترجع لحد أو طلع النخيل » . وقد خص هذا المديح إلى حصر شوق ومديه ، من ذلك معجوبته

لَكُم في الخط مِبارة

حَسْبُكَ الجار والمِبارة

كَمِبارة (حَسْبُكَ لَوْتُ)

على المِواقِ حَسْبُكَ

ومكان البوصيري بلا أدنى ريب مع أبي تمام وأبي عباد وأبي الطيب . وتأثيره على الشعراء من بعده لم يكن دون هؤلاء ، وحسبك شاهدا محارة من جاره . في أخرياتهم البارودي وشوقي ، ولا يفوتني قبل أن أطرق بابا آخر من شوق غير برباته أن أنه إلى أنه خالف في منهل ميته ما أوصت به الأدبية الباردة والمرأة الصالحة عائشة الباعونية ، وقد ظلمت ميمية لها عن سجع البردة حيث قالت

« أنه يصعب في قول المديح النبوي أن يحتمل فيه ، ويطرح ذكر الفحول في الردف والمحصن والقند والحد ونحو ذلك ، وإن سلوك هذا الطريق في المديح النبوي شعر بقلة الأدب » . هـ

ومن اتصرت لشوق احتج بطريقة كعب بن زهير في « بات سعاد » . ولكن كما وحسن سارا على صريح كان معروفا عند العرب على ذلك الزمان ، وقد جاء شوق بعد أن ثبتت للاستهلال في نسب المديح النبوي طرائق من الروحانية هي التي عصب الدعوية ، وليس على شوق صرنة لازمان يتبع ذلك ولا تتبع طريقه كعب وحسن إذ استطاعها . وشوق موغل في التحصن والتحنن فنهجها عليه صير والحق أنه لم يسلكه ولكن تغزل غزلا حصر يا محصا لا هو تغزل

وليت اللحم حافية جلد الانساب مع ما فيها مع قرب  
لنفس . وقوله في النفس :

هامت على أثر اللذات تطلبها  
والنفس إن يدعها داعي الصبا نهم

قال الشارح : هامت النافة على وجهها ذهبت في امرئ .  
والنفس أوصح من هذا الشرح وفي العبارة تعصير . بدست كل  
نفس إن يدعها داعي الصبا نهم . وحى شوق من طره من جهة  
نفس إلى قول البوصيري

والنفس كالغفل إن نهمه شب على  
حب الرضاع وإن تعظمه ينظم

وهذا دقيق وجه الحكمة ، ومن جهة اللفظ إلى قول البوصيري :

فأحبك إن قلت اكتفأ ههنا  
وما لقلبك إن قلت استيق بهم

وأمثال هذا الأخذ كثيرة .

كان شوق رحمه الله كثير المعارضة للشعراء . أوشك أن يكون  
قد حرص على عبارة كل خصماء في العربية . وأن يسرى بكل شاعر  
عظيم فيجاريه . جاري موشحة ابن الخطيب . وبوية ابن ريدون .  
وسببة البحرى . وناية أبي تمام . وغير هذا من أمثاله العلاء  
الحرى ، وعددا من قصائد أبي الطيب . ونظم أراجيز في حكايات  
الحيوان كالصادح والباغم ، وقصص للأطفال وأناشيد متنوعة .  
ثم نظم في أحداث التاريخ الإسلامى العربى والتركى وما يتعلق بمصر  
القديمة . ثم لم يعب عن مختلف مناسبات القنطر والقنطر والضمج  
والمعارف والأحلام . وله في الأغراض المعروفة من مدح وثناء  
وصف وغزل قصائد طوال وقصار . ونظم في الأوران الصحاح مثل  
«سيفك يعلو الحق والحق أعظم» ، و«من أى عهد في القرى  
تسقى» . وفي الأوران القصار نحو «عال واجحب» ، و«عال  
عليها القدم» ، و«حرف كأسها الحبيب» . ثم له الردودجة التي  
استشهدنا ببعض أياتها في «ملوك العرب» . وله المسرحيات التي لم  
يسبق إلى مثلها ولا بلغ المستوى الذي بلغته بعده في العربية أحد  
وقد صبح فيها من أصناف تنوع الأوران والقوافي وجعل ذلك  
مساوقا للحوار ملائما له ، ما نكون به من التجديد مرة فلة لا يسعى  
أن يعمل عن مرتبها وجوانب ابتاعها الخاد

دوق شوق المتحضر وثقافته وطموحه ووعيه الأدبي القومى  
للصادق الولاء ونخبة الشعر . كل ذلك دفعه إلى عمل متواصل  
وإنتاج متعدد الخواص . ولقد يذكر عن شوق أنه لم انفجر به كثرة  
قصائده . بحيث لو لم نبيناه في كل قصيدة من غير بيت واحد لكان  
عوق بكثرة الأبيات الحجاد كل الشعراء . فعلى هذا نقدر يسمى أن  
بعد شوق سيد شعراء العرب . وقد ذهب إلى تقديره على هذا الوجه  
جماعة . وفي ذلك علو عظيم ، ذلك ما أنكره وحلف لا يبي بكر  
عناصر الخودة . وإنما تنافى بها بعضها . وقد يكون قدر يدى يتنى  
من طريقها دون ما ملع به دوا دحاشها العلى . ولقد نصح أبو العلاء

لنصوفة ولا البدوة - تأمل قوله

من اللوائس بنا بالروى ولنا  
اللاعبات بروحى ، السافحات دعى

السافرات كأمثال البدور ضحى  
يغزل شمس الضحى باخل والنهم  
القاتلات بأجدهن بها سقم  
وللمحبة أنساب من السقم

هذا شعر من محاولات حكمة حقيقه . إذ للمحبة أنساب من  
السقم ومن غيره . وكل أحل كتاب . وأراد شوق أن سقم أصحاب  
بمن شأنه في ذلك شأن لأمر من الذى نقتل ، فقصر لفظه عن  
معناه

العائرات بألباب الرجال . وما  
أفلس من عثرات الذلل في الرثم

ومعنى خامس لأن قولك «أقال الله جهنم» فيه دلالة على الخير  
من ذلك سبق الخير ، ومراد شوق أنهن أبدا عاثرات بألباب  
الرجال . ولا على أسير كل عثر من أقيت عثرتهن وهى عثرة دل  
والرثم بالتحريك حسن لشي . ولشوق جرأة على الكلمات التي قل  
أن تصاب في غير القاموس وما أشبهه وما أرى أنه جرأه إلا نقه  
بعريته ، وذلك مما يحمد له لما فيه من إحياء اللغة ثم قال :

احاملات لواء الحسن مختلفا  
أشكاله ، وهو فرقة غير منقسم

وقد سبق التنبيه على مذهب شوق في الرثم يجمع للزئ  
السام . وهذه الأبيات صريحة في الغزل . وحضرته بعيدة كل البعد  
عن روحانية بسبب لدميح السوى مقارنة لما بهت عنه المرأة الصالحة  
وحذرت . وكأن شوقا قد علم هذا فقام أن يخل في شيئا من  
البدى حيث قال -

بابت ذى اللبى الضمى جابه  
ألقاك في الغاب ثم ألقاك في الأطم ؟

وهذا على خلاف شعر محلو على قول أبي الطيب «بابا أنت  
معتق لغوارس في الوعى» ومن أوضح أحد شوق عن البوصيري

قوله  
إن قلت في الأمر «لا» ، أو قلت فيه «نعم»  
فخبرة لك في «لا» منك أو «نعم»

هذا من بيت الردة .  
سببا الأمر الساهى فلا أحد  
أبر في قول «لا» منه ولا «نعم»  
دعا إلى «له» والمستمكن به  
مستمكن عمل غير مستقيم

ولم شوق هذا إلى هذا بيت حيث قال :  
علقت من ملحه حلا أمر به  
في يوم لا غير بالأنساب واللحم

بواب ما نظم فيه تويها لم يصح مثله أبو تمام وأبو الطيب  
وتوحادة ، وقد قصد قصدا إلى التعوق والتعير وبلغ في كل  
ما تنونه من الإحادة المنع البعيد . ولكن كل ذلك لم يصل به إلى  
درجة واحد من هؤلاء . وقد كتب صاحب المختار كتابه في  
تجربات أيام بغداد ودولة بني العباس . وصر فيه على أن هؤلاء  
الثلاثة هم : « لات الشعر وعمره وماتنه » ولم ينسبه في هذا الذي  
نصحه به أحد . إنما حوّل في تقديم أبي تمام على أبي الطيب وحر  
دنت . وقد قطع ابن رشيق في « العمدة » بحر من هذا وما إلى  
تقديم ابن الرومي في باب العوص على المعاني في نوع من تردد  
وحذر . وأحسب المعري راع أن يرفي على أبي الطيب ثم بدا له .  
ورم بحر من دنت الشريف الرضي . واعتق وقوع في العزل  
البدوي . ولم يبلغ به كثرة ما نظم مكان أحد هؤلاء الثلاثة . والشعر  
قد نكس الوحدة المفردة فيه فينبى بها ذكر صاحبها على وجه الدهر .  
كمعلقى طرفة وعمرو بن كلثوم وكلامية الطغرائي وبوية صالح  
بن شريف الردي : « لكل شئ إذا ما تم قصاص » وداية الرزير  
ابن جندب : « الدهر يصبح بعد العين بالآثر »

برز البارودي بجزالة وبيان كالفحول الأولين . وعنه في أشواق  
شوق وبدائع حافظ لا اتصال إلى مدى عات ولا في صغاء  
الديباجة ولا في صدق حرارة النفس ولا مثانة أسر الإيقاع المعري  
لأصيل الذي يبلغ إلى القلب بما فيه من استعمار للغة وتلميع للذكورة  
نما مثل قول أبي الطيب

أنا السابق أعادى إلى ما أقوله

إذ القول قبل الفالين مقول  
أعادى على ما يوجب الحب للفق  
وأهنا والأفكار في بحول

ذكر في حرير والفردق - على اختلاف نسوبيها وأن هذا  
يسحت من صخر وهذا يعرف من بحر - أن شيطانها كانا متشابهين أو  
كان شيطانها واحدا . وحصل التصادم ما رز فيه كل منها من موز  
الشعر ، وعدوا أبياتها السائرات . وتعصب قوم لجرير وقدموه .  
وتخرون للفردق وقدموه . لم يقطع التفاد ومؤرخو الأدب  
وأصحاب ترجمته آخر الأمر بتفصيل أحدهما على الآخر . ولكن  
عدوها كعمرى رهاق وألحقوا بها الأسفل . وأجمعوا على جودة  
نظمه وصحواته . غير أنهم ربما أنفروه عنها ومن قدمه على ذلك  
برده فيه واستعزس . وألحقوا بالثلاثة الراعي وجعلوه من الخطيب في  
العبء . وآخره ذلك من أصحابه في جملة درجات الفحولة . كذلك  
عدى أمر شوق وحافظ لخاتمها أنها ملحقان بالبارودي وليس هو  
بمحقق بها . وأمرها معه أشبه ببعض أمر الراعي مع أصحابه ، وأمر  
مطران دون ديباجتها بلا ريب ومن انتصر له زعم له حظا من  
التجديد أكبر منها ، وذلك . للمحقق النظر فيه غير صحيح  
وحافظ ، فقيم لهما من الأدب الإفرجية أحد مباشر ، ويعرض  
ذلك عنه . حده من وقع مجتمعه ومتناول ثقافة أهل الفكر والفصل  
ولأدب فيه . عن أن نسبه أقرب إلى أن يوصف بأنه تحت لا عرف  
لأن تعب العمل فيه غير جد حتى ، لا ولا هو يجد حتى عند شوق ،

وإن بدا في أشياء من شعره تجري مجرى التزم كأنه أصبح طبا ، بل  
هو بلا شك أقعد وأطبع في محض التزم ، فأعطاه ذلك طول بعض  
ومرارة عجينة أسلوبها فصل حافظا . وأخذ شوق مباشر من أدب  
الإفرج أكثر وأظهر ولا سيما في المرحيات . تأمل مثلا خطاته في  
كلمة متارل من رواية « محون ليل »

لا ريب العرش أصغوا لي إدد  
ثم ظلوا كيف شتم لي الظنون

هذا مأخوذ من طريق خطابة أنطونيوس بمرص بالحرم لدى ارتكبه  
بروتوس في رواية « يوليوس قيصر » لشكسبير

ويبداع شوق في المرحيات قد أشرنا إليه إلماعا ولا يتسع المجال  
لاستقصاء النظر فيه ، ولكنه في جملة داخل في معاني البهضة  
والقصص إلى مواجهة تحدى المدينة والتعوق الأوروبي ، كي قدما  
ذكره . ومن أحد تفصيل مطرو ودعى به التجديد من جهة أعده  
من أدب العرب . فإنه يكون بلا ريب غير مصف شوقي . لا  
يميب شوقيا . بل ينسج له ويقدمه تقدما لا تردد فيه ، أنه حين أخذ  
من آداب أوروبا حرب ما أعده تعريبا حتى جاز على بعض القصص ،  
أنه مقلد لظاهر رصانة نسجه ، وما هو مع اتباعه مذاهب الأوائل  
ومعارضاته إلا مجرد حق عديد . وكذلك حافظ مع ما تقدم ذكره  
من تحفظ واحتراس . وغير خاف أن أسلوب مطرون وسط في عرف  
ساليب العربية . فلكن إحقاقه بصاحبه فيه لون من الحماسة  
الإقليمية . ولعله أن يكون أولى بالتقديم منه كثيرون آخرون في  
مقدمتهم الزهاوى والرشاوي والجارم والتبسيي والنفاد وانكاظمي  
وناقى وعد المطلب . وكل ذلك يخرج بنا ، إن اقتبسنا ورقة من  
طريقة ابن سلام وأصحابه ، من طبقة الفحول الأولى بعد البارودي  
إلى الطبقات الثواني والثالث وتواليه .

وقد طالت هذه الكلمة حتى لنحشى أن نحاوز بها الذي بدأ هو  
لذكرى والتكريم ولا نحشى أن يؤخذنا صوت من روى الشاهرين  
العظمين بنسب بقول القائل .

لا أهرطك بعد الموت لندي

وي حباتي عارودني زادا

قد وجد الشاعران في حياتها ما كانا له أهلا من التقدير  
والتوقير . وماتا حين ماتا في عام ١٩٣٦ الميلادي وهما المقدمان  
لا يجترى في ذلك أحد ، حتى ولا أصحاب الديوان . وقد ضمت  
شعارها طوال هذه الخمسين التي مضت ، منذ وفاتها ، شعلت  
الفصاحة المرموقة في جميع بلاد العربية بين دفع ظلمات المعجمة  
والشعرية والجهل بأساليب العربية التي قد جمعت نقي وترين .

ولكن يحتم هذه الكلمة بشئ نمرده شوقيا كما قدما بأشياء فردا  
بها حافظا ، مع مراعاة الإيجاز الشديد ، يمكن إيراد ثلاثة أمثلة ،  
أولها كلمته القافية في دمشق . وكان للشباب في زمانها بها وقع إد  
الاستمرار ضارب بجران ، وهي التي مطعها

سلام من صبا بردي أرق

ودمع لا يكفك بادمشق



وَبَيَاتِهَا الْأَوَّلِيَّاتُ دَوَاتُ أَسْمَاعٍ وَتَدْفِقُ ذِي عَدْوِيَّةٍ وَأَمْرُ جَزَلٍ :

وَمَمْلُوءَةُ الْبِرَاعَةِ وَالْقَوَايِ

جَلَّالُ الرُّزْدِ عَنْ وَضْعِهِ يَدُقُّ

وَلِيَّ مَا رَمَتْهُ بِهِ اللَّيَالِ

جَرَاحَاتُهَا فِي الْقَلْبِ ضَمَقُ

دَعَمَتِكَ وَالْأَصْبِلُ لَهُ الْتِلَاقُ

وَوَجْهَكَ ضَاغِكِ الْقَسَمَاتُ طَلَقُ

وَحَتَّ جَسَنِيَّتِكَ الْأَهَارُ تَجْرِي

وَمَلَّ رُبَاكَ أَوْرَاقُ وَوَدَقُ

وَحَوْلُ فَتِيَّةٍ غَرُّ صَبَاحُ

لَهُمْ فِي الْفُضْلِ غَايَاتُ وَتَبَقُ

هذه الأبيات كما ترى سلسة متناهية وليس في قائمة من قوائمها

فرد عمل : وفي النص شيء من «أوراق وورق» ، ويشمع لها

بشارة لا نحو بل ورق نوبة شعب يوان وقد ذكر أبو الطيب فيها

دمشق

عن هواتهم شمره نَسَنُ

وَلِ أَمْطَافِهِمْ عَطَاءُ صَدَقِ

والأبيات الثلاثة أضعف مما تقدم ولكنه ألم فيها بمشاكل القومية

عربية :

رواة قصالدي فاضل لشعر

بِكُلِّ مَحَلَّةٍ يَرْوِيهِ مَخْلَقُ

أراد أن يعبر بسيورة شعره وأنه يرويه الرواة في كل مكان . وفي

الصياغة بعض التعصير عن أداء معنى المعبر ، وكأن عجز البيت

أضعف من صدره :

هَمَزَتْ إِيَّاهُمْ حَتَّى تَلَطَّتْ

أَنُوفُ الْأَسَدِ وَالْمَطْرَمُ لِلدَّقِ

إلا أن ما يتنقل من الأسد عينا كما قال أبو الطيب :

مَا قَوَّيْتُ عَيْنَاهُ إِلَّا ظَنَنْتَا

تَحْتَ الدَّجَى نَارَ الْفَرِيقِ حُلُولَا

لأنه وأراد شوق معنى قولهم «أنف حمى» في الدلالة على

إليه وأن «قوم كالأسود» ولكن أنوف الأسود غير شم فحاء بقوله

اصهرم المدق ، وهو مصوط في الديوان بفتحين ومشروح في

بهاش نقصة الأنف وهو مُشَكِّلٌ أعنى الضغط بفتحين ،

ولا أستبعد أن يكون شوق قد أخذ بنوع من تداعي المعاني ، كلمة

التنظي والاضطرار والمدق بمعنى للطرق بكسر الميم وفتح الدال

(وقالوا بصمها أيضا) من الشاعر الإنجليزي وليم بليك Blake في

قصيدته بصف النمر ، فقد ذكر نار عييه والأتون المستمر والمطرقة

والسندان . تدبير صنع بيها الصاحب اللاهوتي الجبار دماغ النمر الملتهب

وحصلاته العولادية . وليس همل شوق من ملام في مثل هذا الأخذ

بل كان فعله إما تحفا مباشرا من النص الإنجليزي أو إما من ترجمة له

فربية ، إذ أن «وليم بليك» ما عدا أن مسلخ تحريره كلها من أسديته

أبي الطيب في بدر بن حار ، وقد سبق لنا الإشارة إلى ذلك في غير

هذا المقال ، وإذا هذه بضاعتنا ردت إلينا وكأن قول شوق

«المدق» مستدرك به على قوله «الأسد» لما قدمنا من ذكره من أن

أنوعها غير شم وأنوف ممدوحة شم وهذا كقول في سيبته

يُوهِنُ السَّرْمَالَ قَطْسُ إِلَّا

أَنَّهُ صَمِيعٌ حِمَّةٌ غَيْرُ قَطْرٍ

بمعنى أبا الغول . والمدق للدلالة على مستدق . لأنف بما يمكن

الأناس وجه تكسر ميمه إن شاء الله

وضيح من الشكينة كل حر

أنا من أمينة ليه عشتق

يشير إلى ماضي عهد دمشق ، إذ كانت عاصمة الدولة الأولى ،

ثم أتت في ذكر الحادث الذي من أجله نظم القصيدة .

لهاها الله أنباء نوات

على سمع الرول بما يشق

بفضلها إلى الدنيا يريد

ويجملها إلى الألفاق برق

ولو كان قال يجملها بالحاء المهملة والفعل الثلاثي لكان أشبه ،

ولكنه أراد الطباق . وأشبه بالتعصير أن يكون إلى الألفاق وبالإجمال

أين يكون إلى الدنيا فأحياء ذلك . ولو قال «يجملها» لساغ ذلك إذ

تكون الألفاق هي عين الدنيا . وبغير الواو يستخف إلى الطباق سالكة

وربما كان ذلك مزلة .

وقد معنى عليه شوق في قوله

تَكَادُ لِرُوحَةِ الْأَحْدَاثِ فِيهَا

تَحَالُ مِنَ الْخَرَابَةِ وَهِيَ صَدَقِ

وقيل معالِم المتوايح دُكَّتْ

وقيل أصابها تلف وحرق

وكان هذا البيت ضعيف وسبب ضعفه أنه جعل معالِم التاريخ رمزا

لدمشق ، فجاء قوله «تلف وحرق» بعد قوله «دُكَّتْ» أضعف

مكانا ، ثم أخذ شوقي من بعد في مدح دمشق وذكر ماضيها بمهد

بنفك لما كان يرى إليه من ذكر هول مصيبتها وأثره على النفوس ،

على أنه لم يستطع مقاومة المحارة للشعراء فنظر نظرا شديدا إلى سببته

البحري :

رَسَاعُ الْخُلْدِ وَحَكُّ مَلَاهَا

أَسَقُ أَنَا دُرُوسُ أَحَقِ

وكلمة درست ثم بالنظر إلى «وأسى لهل من آل ساسان درس»

وما بعد هذا البيت ينظر إلى وصف البحيرة حيث قال . «وكان

القيار حلب المقاصير»

وهل حُرُكُ الْحَنَانِ مُضْدَتُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

معنى السبق مع النعم حصارى جيد إلا أن في اللقاقة بعض القلق :  
وأيضاً دُمى المقاصر من حِجَال .

مَهْشِكَةٌ ، وَتَسْلِي تَقْشُ

كأن هذا من قول البحترى :

ولم أنس وحش القصر إذ رجع سره

وإذا ذعرت أطلاؤه . وجأذره

وإذا صبح فيه بالرحيل فهتكت

على عجل أنساره وسناره

ولشوق وفحات كلما عَن حديث النساء لا تلخو من جانب أرمجة ولبس  
رقة نسيب ، أم أراد بذلك أن يبرز بكثرة أبيات الغزل على شعرائه  
المعدودين ؟

سلى من راع غيدته بعد وعن

أبين فؤاده والصخر فرق ؟

وللمستعمرين وابن الألو

قلوب كالخيلولة لا تسرق

هذا من أبيات القصيدة السائرة . ثم جاء من بعد أبيات تقاسمه فيها  
هوى العروبة وهوى فرنسا التي هي رمز الثورة والحريّة . ويكسر  
بعض النّهات في الجباب الصدق من أدله الشاعر في هذا الموضع .  
وهذه آفة تعثره - ( وهو فيها معذور لما قبله ) - من جهة حرصه على  
تغليب فكرة الإنسانى الآفاق ، الحصارى للفتاوى حتى لا يفتقد إلى  
عصية توحش معنى على مثله جلّ تصور الأوروبيين لأهم المسلمين .  
وكأنه يحذر بقوله :

دم الشوار تصرفه فرساً

وتسلم أنه نوز وحن

وتاريخ الثورة لله سبة ظلامه أكثر من نوره . ومن أبيات هذه  
القصيدة السائرة :

بنى سورتي ، أطرحوا الأسارى

وألغوا عنكم الأحلام ، ألقوا

لن صدى السياسة أن تقرأوا

بالقلب الإمارة وهى رِقْ

نصحت ونهى فتنطون دارا

ولكن كلنا فى نظم شرق

ويعمنا إذا احتللت بلاد

بيان غير مختلف وطق

وللارطاك فى دم كل حر

بسة ملت وفيه مستحق

قد أحسن في مدحه الدروز إذ قال

وما كان الدروز قبيل شر

وإن أخذوا بما لم يستحقوا

ولكن ذاقه ، وقراءه ضيف

كيسنجوع الصفا عشتوا ورقوا

وهذا بيت جيد . ولشوق في دمشق قصيدة مطلعها : « قم نأج جلق  
وانشد رسم من بانواء كان في أوائلها قسا من نوبة ابن شريف أبي  
البقاء الرمدى ، ثم مال به طريق النظم شيئا إلى الوصف واحتتمها  
بصيغة ، كأنما نظر فيها بعين كاشفة إلى أيامنا هذه إذ قال :

للك أن تعلموا ما استطعتموا عملا

وأن يسبين على الأهل إسقام

للك أن تلاحوا في هوى وطن

تفرقت فيه أجناس وأحيان

كصحة ملوفا الإخلاص صادقة

والصح حالمة دين وإيمان

ولحافظ كلمة في دمشق والديار الشامية بحرهما البسيط وروبوها نون  
مختومة لا أسيا بعيدة الزمان من كلمة شوق هذه ، وقد أطلعا  
وعند من الأسماء ومن الإشارة إلى التاريخ القديم وذكر صلاح  
الدين ونفى أية وملك هان . ويستوقف القارىء ذكره معاصريه  
كاليازجى وصروف وزيدان :

وكم لأحبابهم فى الصحف من أثر

له اللقطة والأهرام زُكَّنان

وذكر الشاعر مطران فقال عنه :

فى ويهم فى الشعر القديم وفى الشعر

ليسر الحديث فمن الخادم الباك

لما يدرى أمدح خالص هذا أم منوب ؟

والقصيدة الثانية : من الأمثلة الشوقية الثلاثة مبسطة في الجزء الأول  
من ديوانه التي نظمها عند سقوط مدينة أدرنة في أيدي البلغار سنة  
١٩١٢ م وسماها « الأندلس الجديدة » وهي التي مطلعها :

يا أمتى النفس عليك سلام

هوت الخلافة منك والإسلام

مطلع فيه روح فخامة أبي تمام . وقد اتبع الشاعر منهجا مقبسا من  
أناس ذلك القمل الفريد ، ولا مأخذ عليه في ذلك ، فإزال  
الشمراء منذ القدم ينظرون في شعر حبيب ، وكل من يبداهه آخذ  
بنصيب ، وهذا بما جعل ابن الأثير يصممه بقوله « رب معان وصيقل  
قباب وأنعم » . ولأن تمام ميسرة من هذا البحر والزوى :

من أسم يا فقل سلام

كم حل عذبة صيرة الإلام

وله كأمليات على للمم والراء والباء واللام والذال كلهم من الشعر  
الجزل المختار المشرح الذي يكثر به الاستشهاد في الكتب ويمن  
قراءته المحسنون من جيل شوق وحافظ . ولعل هذه الميسرة سيدة شعر  
شوق ولو كان الشعر يعلق الآن لكانت هي معلقته أو كانتا قافيته

ومن أى عهد في القرى تلتحق . وأول قسم من هذه القصيدة  
لخص به سقوط هذا الشعر اللهم من بلاد الإسلام في يد العدو  
فزل الهلال من السماء فليتها  
طويت ، وهم المالحين ظلام  
أزرى به وأزله من أوجه  
فتر يحط البدر وهو قام  
جرحان نهي الأمان عليها  
هنا يسيل ودانك لا ينام  
بكأ أصيب المسلمون وفيكأ  
فمن الرياح ، وغيب الصمام  
حلت القرون كيلة ، وتصرفت  
دول السفوح كأنها أعلام

هذه الأبيات مع مائة أسرها رنة ترم بالأسى . تأمل قوله  
«أزرى به وأزله» والتثنية التي استمر بها الشاعر من عند قوله  
جرحان ، الأمان ، عليها ، إلى قوله بكأ ، وفيكأ إلى صدر البيت  
التالي ، والتعصيل بعد الإجمال في عجز البيت وفيها يربط بين  
البيت الذي ألبتته بعض الوهم ، مثلاً بقوله :

لم يطر ماكنها ، وهذا ماكنم  
لبسوا السواد عليك فلي وقاموا  
قوله «لبسوا السواد» ضعيف ، إذ الكارثة أجل من أن يلبسوها  
بمجرد لبس السواد ، وقوله «قاموا» غير واضح معناه . ولا أن  
يكون عن قيام النوائح ، فن اللفظ تقصير عن المعنى كما ترى وقوله :  
ما بين مصرها ومصرحك انقضت  
فيا لحب ونكسره الأقسام

ليس فيه كبير طائل وقوله :  
والدهر لا يملأوا المالك منلرا  
فإذا غفلن فاعلبه ملام

أراد به الحكمة ونصيره أن فيه بعدا عن بياق القول وعاطفته ، ثم  
كأنه يناقض ما جاء به في آخريات القصيدة من وصفه حسن بلاه  
بهاء أدوية في الدفاع عنها . ومن أجود ما في القصيدة :  
أخذ المدائن والقرى بخنائها  
جيش من الصالحين لهم  
غطت به الأرض الفضاء وجرحها  
وكت مناكبها به الأكام

وهذا مبع من التعبير مأخوذ من طريقة أبي تمام نحو قوله :  
حتى نعلم صلح هامات الربا  
من نسبته وتزور الأقسام

والشاهد التجسيد البشري لما هو ليس ببشر ، كالجهاد من  
الأشياء الحسية مثلاً ثم أخذ شوق في تصوير ما كانت عليه طبيعة

أولئك للتحالفين من شراسة عارمة ووحشية غاشمة .  
تمنى المناكر بين أيدي خيله  
قنى منى ، والبغى والإجرام  
وعكس بلام الكتاب ثقة  
نشطوا لما هو في الكتاب حرام

أدركه مدرك الجحالات الحضارية على النحو الذي مر بنا آنفا ، من  
اعتقاده لفرسا المستمرة بفرسة أم الثورة وداعية الحرية ، فاستدرك  
ما أخذته على الأكمة بوقفه عند سماحة عيسى عليه السلام ورقته .  
عيسى سبيلك رحمة ورحمة  
في الصالحين وعصاة وسلام  
ما كنت صفاء الدعاء ، ولا أمرا  
هان الضعاف عيبه والأقسام  
يا حامل الألام عن هذا الورد

كثرت عليه باسمك الألام  
أنت الذي جعل العباد جميعهم  
رحمًا ، وباسمك قطع الأرحام

وكان هذا الالتفات إلى عيسى عليه السلام في هذا الموضع إنما أراد  
به الشاعر تخفيف حدة العجبة التي هجم بها على القس . وقوله :  
فيا حامل الألام : أخذته من عبارات المسيحيين فقالتهم بالصلب  
ثم يقول الشاعر في باب حسن من الاستناض للهيم والتذكير :  
من حادة الخاريج ملء قضايله  
فذلك وصله كسنانثيه سهام  
ما ليس يطمعه اللهد مصلها .

لا الكتب تدفعه ولا الأعلام  
إن الألى فنعخوا الفرح جلالا  
دخلوا على الأسد العياض وناموا

ولمضى في هذا البيت بكل إلا أن في اللفظ ضيقا من بعضه ، لأن  
من يدخل على الأسد خباضها ويكنم فهو حنا مأكول . ولكن يفهم  
من السياق أنهم دخلوا على الأسد العياض وقهروها ثم مكثهم قهرها  
من النوم . وهذا قول أبي تمام : -

بهرت بالراحة الكبرى فلم ترها  
تال إلا على جسر من الصب

وهذا تام مستقيم لا عوج فيه . على أن شوقا لم يلبث أن تداركه  
الوماس الحضارى فناقض نفسه في الأبيات التالية يقول :

هذا جناه عليك آياؤكم  
صرا وصفعا فالجناة كرام  
رفعوا على السيف البناء فلم يدم  
مالببناء على السيوف دوام  
نبي لئالك ما المصارف أشه  
والعدل فيه حائط ودهام

ولمعارف من سبيلها الأقلام والكعب وقد أنكر عناءها من قبل .  
والقصائد الأخيرة من القصيدة بلغ الشاعر فيها ذروة عالية - أولاً  
عند التوبة باندفاع والجند الباسلين الذين بطروا عن حسن ملائمتهم  
فيه

شرفاً أفرقة ! هكلاً يلف الحصى  
للغاصبين ونشبت الأقدام  
وترد بالدم بقعة أهدت به  
ويوت دون عرسه الفرحان  
ولذلك يزعد ، أو يرد ، ولم يزل  
يرث الحسام على البلاد حمام

وعن الجودة في هذا الصنف الصارخ الذي لا يشوبه تردد محاملة  
حصارية أو موساس .

عزض الخلافة زاد عنه مجاهد  
في الله ، هاز في الرسول ، حمام  
علم الزمان مكان (شكري) بوانتهى  
فكر الزمان إليه والإعظام

ثانياً ، عند ذكر الصبر واستشعار الأسى للناس الذي يستأثر به كروح  
الصبرة الدينية .

صبرا أفرقة اكل ملوك زائل  
يوماً . ويذكر للملك الضلالم  
نحت الأذن ، لما عليك موحد  
يسعى ، ولا الجمع الحسان تقدم

هذا التعبير المسلم صادق النفس . ثم أخذ الشاعر في التعميل والشرح  
فأوقفه ذلك مما هو ديدنه من خلط مشاهد الجند بتصور نسبي  
لا حاجة إليه ولا فائدة فيه ، بل هو ناب في هذا الموضع ، وذلك  
قوله :

وعيت مجاهد كن نوراً جامعاً  
نحش إليه الأسد والآرام  
ينزجن في حرم الصلاة فواتنا  
ببلى الأزل ، كأنهم حرام

وهذا أشبه بصفة الكنائس إذ الشواهد المسلمات لا يقصدهن المساجد  
الحامدة وإنما تقصدها المساجد - ثالثاً من قوله : في دمة التاريخ ، إلى  
آخر القصيدة ، وهو أجودها خلا للبين :

ضاق الحصار كأنما حلقاه  
فلك ومقنوفاتها أجرام

تكلب النش في هذا البيت :

لأمن القلعة ولا مبيتهم بهم  
كما يصيب الله لا الأقوام

لاضطراب الصياغة في عجزه ، وما يضرب الله لا يبق ولا يدر ،  
وعن تعلم أن النصر كان حليف العدو فهذا التعبير لا يستقيم مع  
حقيقة المعنى ، ثم كأنه مأخوذ من أبي تمام . وسائر الأبيات بليغة  
بالغة من الجودة ذروتها العالية التي قدمنا ذكرها ، وهي قوله :

في دمة التاريخ حممة أشهر  
طالت عليك فكل يوم حمام  
السيف صار ، والنواء مسلط  
والسبل خوف ، والشرج زكام  
والجوع فناء ، وفلك صحابة

لو لم يجرعوا في الجهاد لصابوا  
غترا بعرضك أن يباع ويشتري

وهو الخائر ليس فيه شوام  
يغتو العدو بكل خير مهجة

وكذا يباع الملك حين يُرام  
ما زال بهتك في الحصار وميته

فسم الحصون ، ومثلهن عظام  
هذا من قول أبي الطيب :

يسنى وين أبي على مثل  
فسم الجبال ومثلهن رجاء

ثم بعده وهو آخر القصيدة ومقطعها البارح :

حتى حوائك مقابر ، وحويته  
جنشاء ، فلا هين ولا استلام

ومكان الموضة في هذه الأبيات في صدق حاسة الشاعر وطفرة خياله  
التي مكنته من تصوير مشهد الدفاع والحصار ، كأنه شارك فيه ، إذ  
قد شارك فيه يصيرة قلبه السلم ، ومنى خرج الكلام من القلب  
نخلص إلى القلب .

ولثال الثالث هو قصيدته :

ألا حبذا صحبة المكعب  
وأحبب بأبامه أحب

وهي صافية للدياجة ، قل فيها بيت يبعث أو يبر ، ثم فيها تفكير  
صيق ، وكأنما الشاعر يضمها بعض ذكريات نفسه وهو أجدها .  
وهي على طولها متأسكة آخذ بعضها برقاب بعض . على أن الشاعر  
قد ناقض آخرها بعض ما جاء به صادقاً في أولها . ومستعرض لذلك  
بإيجاز في موضعه إن شاء الله تعالى :

ألا حبذا صحبة المكعب

وأحبب بأبامه أحب

وياحبباً صبيبة يرحو

لحسن الحياة عليهم صي

كأنهموا بهات الحبيبا

ة وأنفس رعاها الطيب

بمراح وبغدي يوم كالقطب  
مع على مفرق الشمس والغرب

فهذا نون عاصم تمكك الأسرة :

إلى مريع ألقوا غيره  
وداع هرب المها أجنبي  
ومستقبل من طيود الحبا  
ة شديد على الشمس مستعجب

بل إن أول قتل النفس أو تعقيداً يبدأ من هنا . وكتائب المران  
كانت أسم مهجاً لداوة روحها وسناجة قوة صلتها بمجتمع  
الأسرة :

فراخ بسألك فن تساهض  
بمروض الخناج ومن أذهب

وهذه الصورة كأنها الخفاف مما كان فيه ، ثم حذوها بحل الأيك هذا  
الذي ذكره جناحاً من أجنحة الزمان ، أم لطفه أضرب عنه وأخذ في  
باب تصوير جديد ، حيث قال من بعد .

مفاههم من جناح الزما  
ن وماصلوا عطر المركب

ثم يبيء بعد تصوير خلاص حال الصبا فيه اشتراكتين الذكرى  
والعرب :

عصافير عند نهجى الفرد  
من مهاز عرابيد لي للذهب  
صلبون من بعت الحبا  
ة على الأم بلقونا والأب  
جسنون الخدالة من حولهم  
تضيق به سمعة للذهب

ثم كأنه ينظر إلى استعاق الجاحظ لمطى الصيان حيث قال :

هذا فاستبد بحقل الصبي  
وأصلى القرب حتى صبي

لم جرس مطرب في المرا  
ح وليس إذا جئت بالمطرب  
تولدت به ساعة للزما  
ن على الناس خالدة العطب

في هذا البيت ما يسميه البلديون الاستخدام ، وهو أن تجيء  
بالكلمة لها معنى ويمكن رد الكلام وتوجيهه إلى معناها الآخر  
وتعقرب من الساعة معلومة ، ويتضمن المعنى الدلالة على العطب  
السامة التي تلتصق ، وقد صار الشاعر إلى هذه الدلالة الثانية في قوله :

تقول بسأبرتها للذهب  
ب وتلفك بالم في الشيب

ثم أخذ فيها يسميه البيانون بالترشيح ، وهو رد صورة الكلام إلى لشيء  
به ، وهو جهاز الساعة الذي شبه به الشاعر حركة الزمان .

يلقى عطرقتها للذهب  
و تجرى المقادير في اللولب

موضع الحمزة من القصاء في آخر الشطر الأول لا أول الثاني كما  
رسمت في طبعة الديوان ، ولو حذفت لاستقام الوزن أيضاً وحلقت  
الراو من « وتجري » لا يكسر الوزن ولكن قد يفسد سياق التركيب ،  
ثم مضى شوقي في تفصيل الصورة وأحسب أنه هنا قد انتاب قوة  
بيانه بعض الزهن حين جعل يتأمل حذائب التلاميذ ويرسم أن فيها  
للمستقبل الغنى وفيها - بسبب أدايم بلا شك كما يظهر سياق  
كلامه - الصعيف الذي لن يعتد به والفائد والسابعة والتبع والمؤخر أو  
كما قال :

وللك الأوامى بسأيمانهم  
حساب فيها الشد الحبي  
فليها الذي إن يلم لا يُعَدَّ  
من الناس ، أو بعض لا يُحسب  
ولها السلواء ، ولها المنا  
ر ولها التسبيح ، ولها النبي

وراء النار في آخر الشطر الأول ، وقوله النبي هنا كأنه عنى به مدلول  
هذه الكلمة ، في بعض لغات الإفرنج ، والمراد من يكون له حدس  
وكشف وألمية تتجاوز الحاضر إلى المستقبل - وإلا فالكلمة في غير  
موضعها كما لا يخفى :

ولها المؤخر حلف الزحما  
م ولها المقدم في المركب

وهذه تفرعات من المعنى الأول ولكن شوقياً ينى أن يزيد هذا  
التفصيل على كلمات شكبير المشهورة في النظر الذي يتحدث فيه  
جالد عن أطوار الحياة في رواية As You Like it « كما تحب »  
يقول إن الحياة كلها كسرور ، وإن الناس من رجال وساء إن هم  
إلا مثلون ، ثم دخول وخروج ، وذكر من أطوار الحياة الطفل  
الباكي والتلميذ الذي يذهب بعفته إلى الدرس بطيئاً كارها ، ومثل  
طود الشباب بالجندي الشرس اللحية كالقهد وحلم جرا . ولا ريب أن  
قصيدة « ألاحينا صعبة للكتب » على حسبها وإبداعها حركى ما  
هذا الذي مر ذكره من الفصل للشهور من إبداع شكبير .

والذي يكسب باثية شوق هذه إبداعها على عاصميا من حق  
للمعارضة والمحاكاة أن الشاعر ضمها صوراً وأفكاراً أنعمها أحداً  
مباشراً من حال عصره ومجتمعه المصري المعرق

ودلو الزمان فندال الصبا  
وشب الصغار عن المكعب  
وجد الطلاب وكد الطبا  
ب وأوغل في نصب الأصب

هذه دروس للرحلة الثانوية ومتكلمة من حفظ ومثابة مضمية :  
وعادت نواهم أباه  
سنتين من الدأب النصب  
وُحلب بالعلم طلابه  
وغضوا بعلمه الأصب  
رمهم به شهوات الحياة  
لوحب النباهة والمكعب

هذا تلخيص موجز حسن بالغ لأهداف التعليم المصري ومراعى  
الناس من وراء طلبه :

زهر الأبوة من منجب  
بفاخر من لبي بالانجب

هذه هي المسابقة «البرجوارية» التي قد طفت على المجتمع  
الآن كل الضبيان . ثم أدرك شوقها وسواس المهادة الحصارية فنام  
عن متابعة النقد وتأمل العميق إلى نهايته المرة ، والتمت بروح مزيج  
من فرق الملاحظة وتقاؤلها إلى الناس المخرج ~~تلك~~ ذلك ؟

وصقل بعد مرامى الطبا  
ح كبير الطلبة والقرب

من هنا يبدأ الاعتدال وتبدأ المهادة والتقاؤل البرجوازي ويضعف  
الشعر :

تقل كالنجم من هيب  
يجوب الصور إلى هيب  
قديم الشعاع كشمس النبا  
ر جديده كصباحها للمهب  
أبو قراط مثل ابن سينا الرية  
س وهويم مثل أبي الطيب  
وكلهم حجر في السينا  
«وخرس» من للشعر المصعب

والبناء هو العصر الحديث بتعليبه النظامي وأجرانه وتباهى «الأبوة»  
بالمعجب وحب الرياسة والمكعب ، ومن وراء ذلك كله وغرة  
تحصيل العلم وتخريج بقراط جديد وهوميير جديد وأمتلها من العرب  
مثل ابن سينا وأبي الطيب .

ثم كأن الشاعر نسى مااستل به من تحت التلاميذ بالقطعية  
(وهي طامع عصرنا أو من طابعه بالأسف) ويعد روح المدرسة عن

الأمرة ، ومتندره من قيود الحياة ، فأضفى عليها قدسية دينية  
وجعلها حرما كالبيت العتيق وطيبة المظهرة التي فيها الروضة والقبر  
الشريف . وهذا علو من ضرب التسامع العلماني الذي يرقى به شوق  
جيشان سورة عاطفته الدبية فيظن إيمانها وهو بالإبداع يخل بموجله  
من يكون له وحده الكمال ، والأبيات التي قدما عنها هذه المقالة هي  
هذه :

تؤلفهم في ظلال الرما  
« وفي كنف النسب الأقرب  
وتسكبر فيهم ضمور الخرا  
« وزهر الولاية والنصب  
بيوت مزهه كالعصب  
في وإن لم تُنثر ولم تُحجب

هنا علو مفرط وراء تصور مثالي للمدارس المصرية ، حفيظة  
شرها على خلافة وأصدق عليها ما قدمه من قبل من «زهر الأبوة» من  
معجب بفاخر إلخ . . . «وهنا صدق لاربي في لقول الله سبحانه  
وتعالى : «اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم»  
بنداني لراها لرى مكة

ويصوب في الطهر من يارب  
وقد مر التعليق على هذا :

إلا ما رأيتهمو هندا  
بوجون كالحمل عند الرى  
رئت الحضارة في حنبا  
هنالك ، وفي جندها الأهل

في هذا البيت جهد عمل . وجواب الشرط سياقه غير صحيح  
الاستحسان مع فعل الشرط الذي تقدم وما فيه من صورة المروج ودليف  
الحمل ودويه . فكان قوله «وفي جندها الأهل» أراد الشاعر أن  
يحدث به في البيت ما يرد على الصورة بعض التوازن . والقافية قلقة .

ثم كأن شوقيا سئم هذا التقاؤل البارد اللبابة شيئا ما فرجع إلى  
ماكان فيه من مواجهة

وصنن ظفر الزمان الوجو  
« وهبى من بشرها المعجب

وكان الشاعر هنا يتابع مذهب شكبير في الذي عرضه من  
أطوار الحياة من عند الظل إلى الحرم للتهدم بلا مع ولا بصير  
ولا أستان ولا كل شيء :

وهمال الخباله شرح الشبا  
ب ولو شئت الرؤ في الشيب  
سرى الشيب صحنبا في الروو  
من سرى النار في الموضع المعشب



أنى وشجن ، من ذكرى عهد صبي ، وشيء من الرثاء لنفس .

إلى أن فسوا ليلته ليلته

فناء السراب على السبب

هكذا الحياة . وحبنا هذه الأمثلة الثلاثة من هذا الشاعر العظيم في هذا الحال تستكمل بها ما سبق ذكره من الحديث عن معاصره العظيم بلا جدال حافظ إبراهيم .

وان تأريخ الشعر العربي في هذه اللغة للجونة القديمة الحياة بخص أمثال أكتاف سلسلة الجبال الشم من لغة المتعاقبات بين صروب ضروبين أودية ووهاد ونجاد . والبارودي أهل قم عصرنا هذا الحديث إلى يومنا هذا . ورب قوم يسمونه رائد النهضة بحسب أنهم هم النهضة وهو ما كان إلا رائدا لهم . كبرت كلمة تخرج من أفواههم إذ أكثر ما جاء بعده ، إلا ما كان من أمر حافظ وشوقي وجيل مرافق ولاحق بهم ، أكثر ما جاء بعده ، انيار لانها . شوق وحافظ لفتان رفيعان مكانها شاق ولكنه دون مكان البارودي . ومع شوق وحافظ قم دوسها شيئا ، وبعد ذلك ضروب من ربوات وديود وسفرح وأنياب وقبعان وغابل . وقد كان اعتقاد رحمه الله صخرة عالية هامة إلا أن حجبته في الديوان وهجمات من لغة صريخ له اللين اقتنوا به لو ناصروه على شوق وحافظ يعتنون عليها بالزلات ويكررون المحاسن مهذت لكثير من الغناء الذي يزعم أنه نجدي . وهو طريق فو انحدار إلى درك مفرع وجرف هار ، ومقى الفتنا إليها من حافته الهرة للرهوة أحسن جزاء ورجاء

رحم الله شوقيا وحافظا وجزاهما عن الكنانة أمة العروبة الكبرى وجزاهما عنها غيرها . والحمد لله من قبل ومن بعد وصل الله على سيدنا محمد سيد الأولين والآخرين وعلى آله وصحبه أجمعين وسلم تسليما كثيرا .

التشبيه مراده منه واضح ولكن في لفظه قصورا ، لأن النار تسرى في العشب اليابس وهو الحشيم ، أما للموضع العشب قد تسرى فيه ، وقد لا تسرى لجواز وجود عمق للماء فيه

حريق أحاط غيط الحيا

ف تعجبت كيف عليهم نحي

ومن تظهر النار في داره

وفي زوجه ميمو يُزعب

في هذين البيتين عمل وكند مؤحاها ، وفي قوله « وفي زوجه ميمو » نوع من سداجة ، إذ لا ينبغي أن للندرس قد أبعدهم عن الفلاحة والزرع . وللمعنى كله كأنه شرح وتفريع من قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » والزيادة عليه لا استطاع . وقد أحسن شوقي نعام القصيدة أيما إحسان إذ قال :

قد انصرفوا بعد علم الكنا

ب ليابو من العلم لم يُكُتب

ضبطها - أهي يُكُتب - بالبناء للمجهول ، فإن كان هكذا سمع من شاعره فإن له وجها أي ليا ب مما لا يُستطَر ويكُتب . ويجوز أن يجعل مينا للمعلوم أي لعلم لا يُكُتب ولا يُقرأ ، وهو علم التجارب الحقة والمرة . وبعد هذا البيت ثلاثة أبيات في متنتين بعض الوهي تُعَرَّب عنهن ويخلص إلى الأبيات الثلاثة اللواتي بين حسن المقطع ، وأولهن بيت سار وفق فيه الشاعر إلى حكمة بالغة :

وكم منجب في تلى الدرر

من تلى الحياة فلم ينجب

وهاب الرفاق كأن لم يكن

بهم لك عهد ولم تصحب

كانت الضمير ههنا يمكن أن نحس فيها أن الشاعر جرّدها من قصه ، هل أنها للمخاطب هي متضمنة لمعنى المتكلم وروحه . وفي البيت رنة

## تنكوفي وحافظ

### واؤليات التجديد في القصيدة العربية المعاصرة

عبد العزيز المقالح

تميزت سنوات النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر على الصعيد الأدبي بكونها سنوات الجدل مع الأسلاف على ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة . وبالرغم من اتساع مساحة الجدل وتنوع دلالاته وصيغته واستمراره حتى الآن فإنه قد كان في بدايته ، وقبل أن تتعدد الأساليب والمصادر وتتكاثر التفاصيل وتعدد المخاوف ، أكثر واقعية وقسوة على تمثل العلاقة بين القديم والجديد ، وأكثر قسوة على أن يؤثر تأثيرا عميقا في إبحاح المحاولات الرامية إلى هندس الحركة القائمة بين الواقع والعصر . وقد لحظ لنا من ذلك الجدل الذي شارك فيه يومئذ المحافظون والمستبدون على السواء - تركمة طيبة مانوال نسترجعها باحترام عميق ، ولقف إزاءها بإجلال أعمق ، فقد شكلت بكل أبعادها وأصدانها المدخل الطبيعي إلى العصر . وقد أثبت احباب القوسوي من ذلك الجدل الضروري والتجديد مع الأسلاف أن الخصام مع التراث ، أو التنكر له ، أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر ، كما أن الخصام مع الجديد والتكرار لا يقل مخالفة لطبيعة الحياة وللطبيعة البشرية ، إن لم يكن أكثر خطورة . وإذا كان ذلك الجدل قد نجح إلى حد ما في مجال الإصلاح الديني من خلال المواقف المميزة لرفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفندي ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي إلى حد كبير في هذين المجالين ، فإنه قد صنف في مجال السياسة والاجتماع وفي مجال التطور العلمي ، وهي مجالات كان أحد أعلام هذا الجدل ، وهو رفاعة الطهطاوي ، يؤكد ضرورتها حين قال

« البلاد الإفريقية بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة وأصولها وفروعها ، ولبعضهم نوع من المشاركة في بعض العلوم العربية ، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها ، غير أنهم لم يبتدوا إلى الطريق المستقيم ، ولم يسلكوا ميل النجاة ، ولم يروشدوا إلى الدين الحق ومسج الصدق . كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها وفي العلوم العقلية ، وأتمت العلوم الحكيمة بحملتها ، فذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب مالا تعرفه وجلب ما تجهل صنعه . ولهذا حكم الإفريق بأن علماء الإسلام إنما يعرفون شريعتهم ولسانهم ، يعني ما يتعلق باللغة العربية ، ولكن يعرفون لنا بأننا كنا نستخدمهم في سائر العلوم وتقدمنا عليهم »<sup>(١)</sup>

ما يحس استقلال بلاده ، ويؤدي به إلى عصر شروص حياة جديدة كمنة عبر موصلة . وما يحقق السوء التي طلبها لأفغان بعد ديث ، وهو الرائد الذي جمع بين صفة العالم والتأثير وبين العقيد والفكر ، وهو السوء التي تقول : « إن هذا للشرق ، وهذا الشرق لا يبيت

محدث الطهطاوي ما بعد شديد عن تصور الآخرين . ونجيب . . . حديثه من عرب مستحق . وعن صرورة أحدهم نخل الأسس التي نعلمهم يتوصلون إلى معرفة العلوم وفهم دقائقها وأسرارها . ويعلمون إلى التصديق للقيم . وه سبل الحياة :

الاحياء - أعناق الروح والعقل . وفي هذه الحدود تكون تجربة الإحياء في الشعر قد مجتحت ومثلت ، مجتحت من حيث العودة إلى الماضي لاستلهاام اللادج الخالدة من التراث الشعري ، وفي تجسيد الأساليب البلاغية والتعبيرية ، في حدود ما كان قائما قبل عصور الاضطراب . وقشلت من حيث إن الخلط مع التراث الشعري قد اقتصر على الاحتذاء وعلى إيجاد مبرر لتكراره وتقليده إلى إبعثاته وتطويره بالتجاوز وبالتلاحم غير المكرر ، وبالاقترب منه وبه من روح العصر ، لا أنشأ العصر وسجلاته السطحية .

وإذا كان واقع التحلف الاجتماعي والسياسي قد أعنى شعراء الإحياء ورواد القصيدة المعاصرة من تبعه هذا المثل ، واحتسب لهم الزمن دورهم الزائد في العودة إلى الياييع والاتصال بالمحسوس ، فإن الأجيال التي أتت بعدهم هي التي تتحمل أكبر تبعات المثل ، فقد ارتضت قناعة مطبئة بالماضي في تكرار نفس السار ، حتى بعد غياب العقبات التي اعترضت سبيل الرواد وحالت بينهم وبين الإبداع الحقيقي الشامل . لقد خلقت مكانة شوق الشعرية ومايلفه من الشهرة والمجد أفقده شعراء الشعراء من الأجيال اللاحقة ، وأوصد الإعجاب البالغ بمكانة شوق - وليس بشعره - منافذ المطلق ، فساد التقليد أو كاد ، وتحولت الإلهامات بالتحول والهوس إلى محطات عقم وإجهاض .

لقد ذهب شوق إلى فرسا ، واكتشف وهو في موبسييه أو باريس - كما قال وكما سنعرض له فيما بعد - أن الشعر أرفع من أن يسقط في مهاوى اللذيع ، لكنه عاد من فرسا ليكون أشهر شعراء اللذيع في العصر الحديث . وفي فرسا أيضا كان شوق قد اكتشف أن القصيدة المعاصرة ليست كل الشعر ، وبدأ يكتب أولى محاولاته المسرحية ، لكنه فشل من محاولته الأولى . وتحول بعد عودته إلى الوطن من شاعر باحث عن التجديد إلى شاعر محافظ ، وقد ساعد ذلك التراجع الحائض كل المتعصبين الذين يرون في كل جديد غرواً فكرياً أجنبياً ، بسىء إلى التراث ، ويشوه الشعر ، ويقصى عليه ، ويحصل الأجيال عنه ، وهي شمة مازال تنفس بيتا حتى هذه اللحظة . وهي لا تتنافى مع روح العصر واحترام التراث وفهمه وحسب ، وإنما تتنافى مع التراث نفسه ، فقد حملت إلينا صفحاته للشرقة أغصت بمحصلات الصراع التي عرفها الأدب العربي والشعر العربي بين المحافظين والمجددين . وهو الصراع الذي بدأ مع ظهور الإسلام وبلغ ذروته الرهيبة في أواسط العصر العباسي ، حين بدأت الحياة تشهد تشكالا أدبية أكثر توافقاً مع روح العصر . وانتقل لقرود من المصامين إلى الفرد على الشكل وإلى بقية أساليب التعبير الأخرى ، وشهدت الأوزان والعروض تغييرات ، نكاد نفترق كثير من هذه التغييرات التي شهدتها الحياة الأدبية في الثلث الأخير من هذا القرن ، بعد ظهور حركة الشعر الجديد .

وبعد هذا المدخل القصير ، هل نستطيع أن نتجمل وضع الحياة الأدبية والفكرية في مصر أولاً ، وفي بقية الأنظار العربية ثانياً ، وأن ذلك الامتلاء الذي انتصحت معاملة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد استقامت أصوله ، ولم تغترضه شتى العوائق

طويلاً حتى يهب يوماً من رقاهه ، ويمزق ما صنع وتسربل به هو وأنباؤه ، من لباس الخوف والذلة ، يأخذ في إعداد عدة الأنيم الطالبة للاستعلاها ، المستكرة لاستعادها .

إنها أصوات جيلة تلك التي ارتفعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لتوقظ النائمين وتنبه أنشياء اللوقي ، وقد أدت تلك الأصوات دورها التاريخي في محال الدعوة إلى الإحياء وفي محال التحريض إلى الهوس الروحي والعكري ، وقد أشبه الدور الذي اضطلع به الإحيائيون والهوسيون - إذا جاز الوصف - دور رجال النهضة الأوروبية الذين دخلوا في حوار مع الماضي وتراثه للتقدم عن المحاصر لتكون العودة وسيلة لتجديد المحاصر وليس للديوان في ذلك ماضي ، أو الاكساء باحتذائه ، وإنما ليكون القاعدة الأساس للاطلاق والتجاوز . وقد كان البارودي - قبل شوق وحافظ - هو باني هذه القاعدة ووضع لبناتها الأولى في مجال الشعر العربي ، وهو جدير بما نعت به نقد الشعر العربي الحديث المدين لأصواته في الإشادة بدوره الإحيائي الخليل ، ولدينا في ميدان الشعر أروع نموذج لعملية الإحياء هذه متمثلة في شخصية محمود سامي البارودي وفي شعره ، فقد عكف وهو بعد صابط صغير حديث التخرج على قراءة محاميع الشعر القديم ، وبخاصة ديوان الخليفة ، واطلع بذلك على أروع اللادج الشعرية المختارة من التراث الشعري ، واستظهرها ثم انطلق يحرر ويغير عن أزماته الخاصة والعامة ، فإذا هو صوته متميز البرة بالقياس إلى من سبقوه من الشعراء . وقد نجح البارودي في أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم ، ظففت بذلك الأنظار إلى قيمة هذا الشعر سواء بما أنشأه من قصائد أو بما جمعه وقلمه للناس من مختارات ، ذلك الشعر . وفي غمار هذه المحاولة عادت إلى أنصاع الناس أصوات قديمة متميزة البرة ، خلال ماشاع في تلك الفترة من مبدأ المعارضات ، هل يد البارودي نفسه ، وأيدى عن صاروا حل بهجه ، حتى الجارم ، وليست هذه للمعارضات - في مملوفا - إلا استعادة واستحياء لقطع عزيرة من تراثنا الشعري .<sup>(١)</sup>

لقد كان واضحاً - يومئذ - أن مصر في بداية مرحلة من مراحل التحول الحضاري والتاريخي . وكان لابد أن تصنع هذه المرحلة رجالها وأن يخرج من بين المبدعين والمثقفين من يقود التحول ومن يشر بالجديد القادم ، ويسمى إلى اختراق التقاليد والمهامم للتحجيرة ، ولتأسيس التي طال أمدها ، ولم تعد صالحة لبقاء ولاشك أن مظاهر التخلف في شتى شئون الحياة الفكرية والأدبية قد حالت هؤلاء العادة والروود المستعيرين ووقفت على حواش الطرقات ، وفي متصمها ، ترميمهم يشق اليهم ، الأمر الذي جعل الإحياء في مجال الشعر يقتصر على الإحياء الدعوي والبلاغي ، وقصر التجديد على المصموم . وجعل التكرار والمناجاة في اقتفاء الشكل التقليدي قاعدة لا يمكن الخروج عنها أو إغفالها . وبدأ الجهد الإحيائي إلى مطالع هذا القرن وكأنه محاولة لاستلهاام للماضي البعيد والتضي بأعماده ومعاخروه ، واسترجاع الحافل من ذكرياته ، صجاعت المحاولات التي تلت ظهور حركة الإحياء مقصورة على إيجاد القصيدة وليس الإنسان ، وعلى إيجاد الأسلوب وليس إيجاد السلوك ، ونجدى للظاهر وليس نجدى

والشعطات ، أو هل كان أمر الخلاص السائد بشأن تجديد الشعر - على صييل المثال - سيأخذ طابعه الراهن ويكتسب نفس الحدة الراحة ؟ وهل كانت قضية التجديد التي لم تستقر بعد على حال مستدحل كل هذه المراحل وتضيق كل هذه التمرجات والمنحيات ، وتواجه كل هذا القدر من التخطيط والحيرة ، وتردحهم بكل هذا الحشد المتناقص والمتناقص من الشعراء وأدعياء الشعر من المحددين وأعداء التجديد ؟؟ وما بعد أسئلة جئت بها في آخر هذا المدخل ، لالبحث عن جواب وإنما للتعبير عن غيبة الأمل في حركة الإحياء والنهوض ، تلك الحركة التي كان مقدراً لها ومطلوباً منها أن تضطلع بدور التعبير عن مطالب الحياة العربية . وهي الانتصار للتجارب الحصارية الأكثر تركيزاً وتعقيداً . وهي - أي هذه الأسطة - اعتراف بأن وضع الشاعر العربي يختلف عن وضع الشاعر في أوروبا ، وفي بقية المجتمعات المتقدمة ، بسبب الوجود الاستعماري الذي مد شياكه على المنطقة العربية ، ثم بسبب الخوف الذي تركه هذا الامتداد الغريب نحو الحدود الواحدة ، وبسبب عوامل التجزئة القومية ، وهي نفسها من صبح الاستعمار

ومن هذا كله تتحدد ملامح الإشكال الحصارى العربي على كل المستويات ، وهو إشكال نابع من الاهتمام بالجديد والتجديد ومن الخوف منها في ذات الوقت ، ونابع كذلك من الحيرة في حقيقة كون الإنسان العربي لا يستطيع أن يصير أوروبياً ، ولا يستطيع أن يبقى شرقياً ، فهو في الأدب - على صييل المثال - لا يستطيع أن يتقبل لأساليب والطرائق الأدبية الأوروبية ، ولا يستطيع أن يحافظ أو يكتب ، لأعمال الأدبية العربية الموروثة ، ولا هو كذلك استطاع - حتى الآن - أن يقدم صبغة حديثة ومقبولة يترجح بها التراث ومعاصرة ، صبغة لا تكون توفيقية أو كما يقال « تلفيقية » . تجمع بين الجمود والقفرة ، وبين الخوف والشجاعة ، وإنما هي صبغة واقعية وثرائية مستمدة من أحداث التراث - تصنع حداً للانقسام القائم بين ماضٍ قديم وجديد ، بين ما هو تراثي ومعاصر ، صبغة تسمى من خلال الممارسة ذاتها ، لا من خلال الدراسات والأطروحات النظرية ، إلى تحقيق الوجود الحصارى للإنسان العربي الجديد ، ابن هذا العصر الراهن المتصين وليس ابن أي عصر آخر أتى أو سوف يأتي .

## ٢ - بين شوقي وحافظ

ولد أحمد شوقي عام ١٨٦٩ م وولد حافظ إبراهيم عام ١٨٧٠ كان الفارق بينهما في الميلاد عاماً واحداً ، وقد مات حافظ عام ١٩٣٢ ثم تبعه شوقي في نفس العام وكان الفارق بينهما في الموت بضعة أشهر . ولم يكن التلازم أو التقارب بين الشاعرين الكبيرين في سمات الميلاد والموت وسبب وإنما كان التلازم والتقارب بينهما في طبيعة النشاط الذهني الذي اختاره كل منهما بعيداً عن الآخر وهو الشعر . وفي اختيار ظروف مصر لها ليكونا صوت الوجدان الوطني ، وليكون شعرهما التعبير عن الميكان والتوثيق القومي على مدى أريسي عاماً ، كل في حدود موهبته ، وفي حدود قدرته على الخروج من تحكم البيئة والصعوط السياسية والحمود الموروث

وقد كان لهذا التلازم بين الشاعرين تأثير عميق على الدارسين وعلى غيرهم من عشاق الأدب والشعر ، سواء في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية ، حتى أصبح من الصعب أن يذكر اسم شوقي دون أن يضاف إليه حافظ والعكس . وأصبح الشاعران وكأنهما اسم واحد لشئ اسمه الشعر في مصر . وكان هذا التلازم سبباً في ظهور عشرات الدراسات للمقارنة بين هذين الشاعرين الكبيرين ، لكن معظم المقارنات التي بحلول لبعض الدارسين إقامتها بين شاعرين أو أكثر في وجه أو أكثر من وجوه التشابه لا تنحصر من أسطده ، والاتجاه نحو المقارنات في الأدب العربي الحديث تزعمة تقليدية تعود إلى عصر المائلات والمقارنات بين الشعراء . فالدراسات الحديثة تؤكد أن لكل شاعر طابعه الخاص وخصائصه التي لا يشاركه فيها محقق صوره ، فضلاً عن قدرته الخاصة في النظر إلى الأشياء وفي استنباط واستخلاص الخبرات المختلفة في الحياة . وقد تباينت وتعددت المقارنات بين الشاعرين المترابطين في العصر ، شوقي وحافظ ، وحين كانت هذه المقارنات تتقارب وتتوازي فإنما لكي تؤكد الفارق بين الطائفتين المختلفتين في خصائصها الفنية ، وفي كثير من الأحيان للوصوغة . وحتى حين نرى في اتحاد أو تماثل للمواضيع التشابه كالتراث ومهاجمة الاحتلال أو التعبير عن حب الوطن أساليب التناول تختلف ، التعبيرات والصور تختلف ، حتى الكلمات نفسها تختلف ، مما يؤكد أن لكل شاعر من الشاعرين لغة الخاصة به ، ومفرداته القريبة من نفسه ومن طريقة تفكيره . وبالرغم من كون اللغة عند الشاعرين لغة تراثية ناشئة عن قراءة الشعر القديم وإطالة النظر في طريقة بنائه ، وبالرغم من وحدة المصادر : أبو نواس ، البحتري ، أبو تمام ، الشبلي ، المعري ، ابن زيدون ، إلخ - لكل شاعر منها قدرته على التأثير وحل تمثل اللغة وإعطائها من نفسه ، ثم إعانتها أو إلفارها طبقاً لحجم الموهبة ، وصدق العناية ، واتساع أو انحصار ثقافة الشاعر

وقد كان أحمد شوقي - بلا أدنى ريب - أقدر من رحبته ومعاصره حافظ إبراهيم على الاقتراب بالشعر من روح العصر ، وكان أكثر منه قدرة على المزج بين ما ورثه عن الأسلاف من أساليب بلاغية وما قدر على استيعابه من المفاهيم الحديثة ، وهذا كانت الدراسات العلمية الحديثة تلح على إثبات أن بعض الأفراد يولدون باستعدادات خاصة فإن شوقي قد ولد أكثر استعداداً من رفيقه حافظ ، ليكون شاعراً . ولا دخل هنا للبيئة المثقفة أو البيئات الحسنة التي تنقل الأول بين ظهرانيها . صحيح أن العلاقة بين المرد والمجتمع بمعناه الواسع - وهي علاقة تقوم على تبادل التأثير والتأثير - ترك بصمات واضحة في وعي المرد ، وتسهم إلى حد كبير في بناء شخصيته وطوره بمقوماتها ، إلا أن الاستعداد الخاص ، وهو ما يسمى بالموهبة حباً وبالعقيدة وتفرده حباًياً أخرى ، يلعب دوراً رئيسياً في التكوين الجوهرى للمرد . وفي تربيته بقدر من المصنوع المصنوع في أي مجال من المجالات ، وفي جعل نفس الموهوب أو الممقرى في حالة يقظة دائمة صوب أسئلة الحياة المجتمعية ، لكي يختار منها الأهم فالهم ، مع تجاوز العادي والمألوف . وليس في هذا النوع المنصف لشوقي ما يسيء أو يستقص من قدر حافظ . وقد كان هو أول معاصري شوقي اعترافاً بالفارق بينهما ، بالرغم من الدراسات

والتمصب والمحاولات المختلفة لتحويل حياة الشاعرين إلى ميدان صراع مائل وحروب لا تتوقف.

إن التجرد من التمصب ، ومحاولة الخروج من دائرة الصبغة حلم بعيد المنال في كل عصر ، وهو في عصرنا أبعد منه في كل العصور . وخطر التمصب لا يقف عند حد الإعجاب البالغ فيه لشاعر ما أو سياسي ما ، أو رجل دين ما ، وإنما الخطر الحقيقي أن يستقطب التمصب عند عدد من الأنصار والأدعياء ، الذين يتحولون مع مرور الوقت إلى جمهور غوغالي يصد دينا الأدب والسياسة والعلم . ويصيبها بكارثة لا تفتأ تحرق وتلحق حتى تذهب بالآثار العظيمة التي تركها الأديب أو السياسي أو الفنان . وهذا ما كاد يحدث مع المتصبين للشاعرين شوقي وحافظ ، حينما اعترف التمصب من الحديث عن القضية الكبرى للشاعرين إلى « قضية » أخرى ليست قضية أساساً ، وهي قضية أبيها أكبر من صاحبه وأبيها أشعر من الآخر

وأشوأ ألوان التمصب وأشدّه خطراً ذلك الذي يتسلل إلى مناهج البحث وأساليب الدراسة العلمية ، وحين يسيطر الانحياز على ضمير الباحث ، فيتحول جهده العلمي إلى نشاط عبقلي لا جدوى منه ، إلى مجموعة من الأحكام للحصّة الخاصة لمزوات النفس والمشار الإرضاء والإسقاط دون حق ، وبلا مراقبة للنفس أو خطاب لما يصدر عنها من تمصب أو انحياز ، يبعدها عن مقام تلك الفنون التي تنصّر إلى الأشياء والأشخاص من خلال منظار العدل والإنصاف ، وتضع كل استنتاجاتها لمطلق العقل والتحليل . وإذا كان قد تآل الشاعرين في حياتها الكثير من أذى التمصب فإن التمصب والتنافس من حولها قد تزايد بعد أن صاروا في دمة التاريخ . وقد انتقل هذا التمصب في أحيان كثيرة إلى قاعات البحث ، وإلى الدراسات العلمية ، وظهر بين الباحثين وأساتذة الجامعة من يتعصب لأحدهما على حساب الآخر تحت ستار البحث العلمي والدراسات المنهجية . ولعل للرحوم الدكتور طه حسين في كتابه (حافظ وشوقي) أقرب الدرسين إلى الموضوعية في أحكامه على الشاعرين الكبيرين ، وما يرآل أبعاد الدرسين عن دائرة التمصب ، وليس أدل على ذلك من هذا التبريف الذي يتناول التكوين الثقافي للشاعرين ومدى قرب طبيعة هذه الثقافة أو بعدها عن الحديدي والتجديد ، ومدى قدرة كل منهما على إعادة تشكيل التراث والاستفادة من معارف العصر . يقول طه حسين عن حافظ إبراهيم :

«فأما طبيعة حافظ فبيرة جدا لاغموض فيها ولاعبر ولا أثر . وهذا البسر هو الذي يحببها إلينا وهو الذي يجعلها في الوقت نفسه فقيرة قليلة الخط من الخصب والعنى ، حافظ تلميذ صريح نيارودي قلده منذ نشأته . ثم تشجع فقلد للتقدميين الذين كان تأثرهم البارودي نفسه . وكما كان علم البارودي بالأدب محدوداً ، لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقتاً يهفه عبيده ، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك ، كان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لا نطقاً ولا فهم ، متقن ولكنّه ترجم اليوساء واشترك في ترجمة كتاب في علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حتى فقد ترجم اليوساء ،

أو مقدارا من اليوساء ، ولكن في أي مشقة وجهد . رحم الله حافظاً قد تلقى في ترجمة اليوساء عتاة عظيماً ، عتاة في استشارة المعاجم ، وعتاة في الصيغة العربية نفسها . وكثيراً ما كان حافظ يعجز عن فهم فكور هوجو فيقيم نفسه مقامه ويعرضنا من معنى الكاتب الفرنسي لفظه هو بما فيه من جزالة وروعة . أما كتاب الاقتصاد فبطل صديقه مطران يبتك بالخبر اليقين . لم يستند حافظ إذاً لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئاً يذكر . فهو غير مدّين لأوروبا بشيء من أدبه . ثم لم يكن حافظ قفياً بالأدب العربي إذا توسعنا في معنى الأدب . لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم ، بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً . إنما كانت ثقافته من كتاب الأعاني ودواوين الشعراء . وكان يفهم الأعاني والدواوين بقدر ما يستطيع ، فيصيب كثيراً ويخطئ أحياناً . وبكى أن نقرأ مقدمة ديوانه لثراء يزعم أن السعاح قد ألقى أمة بأسرها ليتبين من الشعر قائلها «سديم» لتعلم إلى أي حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفهم السعاح أمة ، وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلاً شديداً ، لم يفهم ولم يفهمها ، ولكن حافظ كان يظن في أول هذا القرن أن إلقاء الأمويين إلقاء لأمة . غلبت ذاكرة حافظ ولكن عقله ظل فقيراً فاعتمدت شاعريته على الذاكرة من جهة وعلى الحياة الهيطة به من جهة أخرى . استند موضوع شعره من هذه الحياة واستند صورة شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم يبعد عقله إلى طبائع الأشياء ولم يصل إلى أسرارها ، فعجز عن إيجاد الموضوع ، ولكن ذاكرته كانت قوية جداً ، وكان حظه من الحفظ غريباً ، وكان قد بنى لنفسه سليفة عربية ، أو قل سليفة أمريكية ، فأنشأ الصورة ويرى لها ، وكان أقرب تلاميذ البارودي إلى البارودي . نجد هذا الشعور حين نقرأ تصور الشعرية التي يرى فيها حافظ ، وحين نقرأ رثاءه وشكواه للزمان وتصويره للياسة والاجتاحت . إن نجد في هذا الشعر عمقا وإن حلقه وأخرجته من صورته الرائعة ظل يترك في نفسك أثراً ، وبكذلك واجد في صورته نفسها وفي الألفاظ التي يتغيرها الشاعر وفي الأسلوب الذي يلائم به بين هذه الألفاظ ، ما يملأ نفسك لوحة وحزناً وجا وإعجاباً . كانت نفس حافظ بسيطة يسيرة لا حظ لها من عن ولا تعقيد ، وكانت هذه الخصال نفسها محبة إلى الناس مؤثرة بينهم وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة البسيطة لاجهده كما أصبح مصدره وأعجبوا به كما أعجبوا بيشوعه . ولما كانت نفس حافظ في جوهرها نفساً مصرية كانت قطعة من هذه النفس المصرية الإسلامية التي نجد بساطتها وسلاحتها في كل أثر من آثار المصريين المسلمين ، فلم لا يحبها الناس ، وإنما ينظرون فيها إلى صورهم تعكسها مرآة صافية وضيفة نقية لا يشوبها صدأ ولا يمشاها غبار .» (١٧)

تلك هي طبيعة حافظ كما صورها طه حسين عن قرب ، ومن خلال معايشة «دائمة خالية من التمصب والتعصب» . وهي صورة تحب إلينا حافظاً الإنسان ، حافظاً البسيط واليسير ، ولكنها لا تكاد تثر سوى على اليسير جداً من ملامح الشاعر المهدد . وهذه هي صورة شوقي كما رسمها طه حسين من نفس الموقع

«أما طبيعة شوقي فشيء آخر . مقدرة يبتك شوقي نفسه بتعقيدها فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من الشر كس . انضمت كل هذه



يعتبر على شوقي ويشهد في قصوته ، غلبت لأن شوقي أجهل الشاعر الكبير في نفسه ، وأعمل ثقافته الواسعة ، ولم يستمد بما أتبع من وسائل الثقافة العربية والأجنبية ، بمكس حافظ الذي بذل من المحاولات ما جعله يظاول شوقي رغم قوة الزاد وإيراجحه تاريخياً و الاسم ، وإن لم يصل إلى مستوى قامته الكبيرة

وقد حاول طه حسين - ولكن في حدود - تعويض حاشا إبراهيم من قصور الشاعرية بالحديث عما نُسبته عليه الشعب من عطف يعوض ما فاته من حياة القصور ومن رعاية الملوك يومه عاناه و بداية حياته من لوان الحرمان . يقول طه حسين :

« هو ذا صديق الشعب كله ، صديق الفقراء والأغنياء وأوساخ الناس ، صديق العلماء المستعبرين وصديق عبيد من الدين لاحظ لم من ثقافة ، أو ليس لهم من الثقافة إلا حظ ضئيل ، تراه في كل بيت وتراه في كل مكان ، تراه في حديقة الأربكة يقرص الشعر وتراه في الشوارع يمشي أصدقاؤه باسم الثغر مشرق الوجه مظلم النفس صاحكاً بما يحزن وما يسر . » (١)

وربما أدرك طه حسين أن في هذه الإشارة وغيرها ما قد يغضب شوقي في حاله الآخر ، وما قد يضعف موضوعية الموقف عبر المنحاز ، فامتنع بصور خوف حافظ وقصدانه حرية التعبير الصريح عن آلام الشعب بعد أن فقد بؤسه ، واغنى بعد فقر وطمأن بعد اضطراب ، فقد صار حافظ موظفاً وموظفون في مصر - كما يقول الدكتور طه - « عبيد لها تكن الحكومات القائمة ، بحيث أن يقدروا لأرجحهم موضعاً قبل الخطو وألا يقرؤوا إلا بمقدار » . وطه حسين وهو يتحدث من فترات الصمت والسيرة في حياة الشاعر لا يشبه حافظ في عهد الأخير كما يفعل غيره من الدارسين بعهد شوقي في القصر ، ولكنه يعكس الموقف فيشبه حالة شوقي في القصر بحالة حافظ في الوظيفة حين يقول : « شوقي إذن كحافظ يوم بل إلى دار الكتبة ربة شعره سجيئة ، ولكنها سجيئة في قفص ذهبي هو القصر ، تنفى ولكن بغناء فائر هو اللوح .. وقد قيد شوقي ربة شعره هذه بنفسه منذ كان في باريس ، فلما عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسي لم يكن ثقلاً كما ينبغي فأصيف إليه قيود وأغلال وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لا تنطق إلا بما يريد وحين يريد . » (٢)

وقد بقي في هذه المقارنة أو المواجهة التي أقامها الدكتور طه بين الشاعرين هذه العفريات التي ختم بها كتابه « حافظ وشوقي » وفيها خلاصة الحبشيات التي أقام عليها أراءه الحريشة في الشاعرين ، وفيها الحكم الأخير عن أي الشاعرين أصل :

« ثم يغلب صعب هذا العام فيحترم حافظ وهو يناهض للحرب كي تأهب لتخيل حد أن انحاز تحت الحجة دهراً ويقبل خريف حد العام مطلقاً - حذرة شوقي في هدوء ودعة بلائمان ما كان يمتار به شوقي في حياته من هدوء ودعة . وكلا الشاعرين قد رفع لمصر عهداً جيداً في السماء ، وكلا الشاعرين قد غدي قلبه الشرق العربي نصف قرن أو ما يقرب من نصف قرن نحس العداء ، وكلا الشاعرين قد أحيا الشعر العربي ورد إليه شاعله ونصرته ورواه . وكلا

الآثار وما فيها من طبائع واصطلحت على تكوين نفس شوقي فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطابع أبعد الأشياء عن البساطة وأناها عن السلاجة . وهي بحكم التعقيد خصبة كأشد ما يكون للخصبة كأيوسع ما يكون المعنى . ثم لم تكن هذه النفس الخصبة العبة المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من أحداثها وتجاربها ومن كنورها وصاها ما يريد لها خصبا إلى خصب وثروة إلى ثروة . كان شوقي بحسن التركيبة وكان متفناً للعربية قد برع فيها طلقاً ومها . وكان في أول أمره كثير القراءة حريصاً على الفهم ، قراً كثيراً وتغلبت معه ما قرأ أو ما فهم ، وانضم إلى هذه العناصر ... عنصر جديد هو العنصر الفرنسي الذي عمل في عقله وخياله ومزاجه كله . وامت العناصر الأخرى بالقراءة والحياة . عاشر شوقي العرب في شعرهم وأديبهم معصم حظه من العربية وعاشر للترك في حياته اليومية واتصل بهم أشد الاتصال فعظم العنصر التركي فيه . ولسوء حظ الأدب الحديث لم يعاصر شوقي لعناء اليونان كما عاشر لعناء العرب ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها الكامل

كان شوقي في أول أمره متفناً بحب الثقافة ويشهد في طلبها والتزود منها ، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين يسير في الدرس وتحميل على غير هدى ، ولا سيما حين يدخلون في أوروبا ، لا يقرؤون من الأدب الفرنسي إلا ما لا بد للرجل المتفهم من كرامته من هذه الآثار العليا التي فرضت نفسها على الناس قرضاً ، أما التألق في الثقافة والناس الترف في الأدب فلا حظ لهم به . وكذلك كان شوقي حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي . إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر « لامرتين » و « ميرت » التي ترجمها إلى العربية « ميرت » و « لايتير » وأساطير التي قلدها في العربية ، وإذا ذكر الفلسفة ذكر « جون سيون » . ومن اهتق أن آثار لامرتين ولايتير آيات في الأدب الفرنسي وأن طسعة جول سيون لها قيمتها ، ولكنك لا تلاحظ أن شوقي يذكر « بودلير » أو « رلين » أو « سولي برديم » أو « مالريه » من الشعراء الفرنسيين ، ولا يقرأ يذكر « نين » أو « ربنان » أو « برجسون » من الفلاسفة . ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى ، وإنما كان يأخذ من الأدب الفرنسي ليسره وأدناه إلى متناول اليد . وكذلك كان محمد شوقي متأثراً بهذا المذهب من الثقافة الفرنسية أي أنه متأثر بالقديم للفرنسي أكثر مما كان متأثر بال جديد ، ولو قد اتصل شوقي بالمحدثين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلط شعره سبلاً أخرى . ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق طبيعته على ما هي عليه حريتها بل قيدها وودها كارهة متأثر في إتاجها الأدبي بسياسة العصر حيثما وما كان يحيط به من الظروف . ولو قد أطلقها ، أو أرسل لها العنان بعض الشيء لميرت حياة الشعر العربي الحديث . » (٣)

كان طه حسين رقيقاً وحيثاً مع الشاعرين المترامين شوقي وحافظ ، ولم تخرج به وقته كما لم يخرج به عنه هي دائرة موضوعية ، وكان في وقته بعيداً عن اللبس والمداينة اللذين أظهرهما أنصار شوقي وحافظ ، أمثال الدكتور الحوفي والدكتور الكياني (٤) . كما كان في عنقه بعيداً عن نزق الخصوم وشططهم ، أمثال الأستاذ العقاد ، فعند حسين يورع وقته على الشاعرين بالتساوي ، وهو إذ



يصنع من أسطره أصنام القديم، الذي حاول تخطيه . والخط الآخر وهو خط التأثير الموضوعي الذي يختار طريق الحديد حقا ، لكنه يرفض أن يتألى في ثورته ، أو أن تأخذ هذه الثورة أنسوب القيمة أو السخرية أو الإثارة ، ويصب اهتمامه في قضية القديم والحديد على التقييم الموضوعي ، والترجيح بكل إضافة إلى الجديد - مها كان قدرها . وهذا الخط لا يسير ولا يحامل ولا يتناص عن الأخطاء ، لكنه في الوقت ذاته لا يرايد ولا يصنم الأخطاء ولا يحضر المدعين - مها كان خطهم من الإبداع - ولا يطر إليهم كأصنام يسمى أن يبال عليهم بموكل تكسيرا وتخطيا .

إن هذين الخطين من الكتاب وانقادا شائعا في حياتنا الأدبية والفكرية . ولها في كل قطر عربي أمثلة ، وأصناف ، ومعجبون ، ومنحسرون . وقد كان العقاد نموذجاً لأحد المصنفين ، كما كان طه حسين نموذجاً للخط الآخر . والعقاد نفسه هو الذي يصف أحمد شوقي بالخاتونق التنايفه ويدعو الناس إلى الانصراف عنه وعن شعره المثلث ، وكان يصرخ في وجه القاري : «يا طه ما هذا الحسابونق النذابة وللأدب المثلث الذي هو حياة الأمم ، وباعث القوة ، وباعث الحرارة في عروقها . وحافظها إلى أجل للناسي » !!<sup>(٨)</sup>

أين هذه الشائعات من ذلك النقد العميق الرصين الذي لا يسكر لصفا ولا يحجب امتيازاً ، ثم أين العقاد الأول ، الناظر على «أصنام» التقليد من العقاد الثاني حاملي حملي التقايد ؟ إنه الحدود الرفعة والخط الشائع في حياتنا المعاصرة يبدأ بارتداء القبة وأربطة المقي ، ثم تتحول القبة بعد سنوات إلى عمامة كبيرة ، ورباط المقي إلى مسبحة طويلة . والظاهرة تتكرر في كل الأجيال ، وسين عند أيدينا وقريب يقولنا من استيعاب خلاصة رحلة الرواد ويقايا فكر عصر «البهضة» تكون النتيجة هذا الخواء الممتم ، وهذا المقر المدقع من اللبج ومن العلاقات بين الأجيال المتعاقبة ، ومن كون صيغة البداية تأت في الخلافة ، أو صيغة الخلافة لا تأت في البداية كما كان يجب . وكما هو مطلوب حتى تتمكن من الخروج من زمن الثبات ، ومن زمن قرصن ثقيل أسوأ المادج وأكثرها تحملا واجترارا .

## ٣

إن محسنين عاما صنعت منذ رحل عن عالمنا الشاعرون الكبار شوقي وحافظ قد صنعت الأعاجيب في عالم الشعر فبالأحرام الخمسون بالرغم من رفود فعل عوامل التراجع والكوصل قد صنعت الشعر ، أو بعض مادجه إلى أصقاع فنية وصية جديدة ، فقد غيرته مصنونا ، كما غيرته شكلا ، ثم غيرته مصنونا وشكلا ، وأوجدت فيه من أشكال الإبداع ، وأشكال «البديعة» ما لا طاقة أحيانا للمجتمع العربي للتخلف - مجتمع النخبة المنزلة - على استيعابه أو تفهله ، أو من القدرة على مقارنة أشكاله بالأشكال الجديدة من الحياة . ولعل المسافة التي قطعها الشعر منذ رحيل هذين الفارسين ، لا تقل - إن لم تكن تزيد - عن المسافة التي قطعها الشعر منذ عهد امرئ القيس إلى عهدهما . وهذا التحول المعجيب في عالم الشعر لم

الشاعرين مهد تمهيدا للبهمة الشعرية المقلدة التي لا بد من أن تميل . هما أشعر أهل الشرق العربي منذ مات المتنبي وأبو العلاء من صير شك هما اختتام هذه الحياة الأدبية الطويلة الباهرة التي بدأت في عهد وديعت في القاهرة وعاشت خمسة عشر قرنا أو أكثر ، والتي يستحيل وتطور وتستقبل لونا جديدا من ألوان الفن وضربا جديدا من صروب المثل العليا للشعر . هما أشعر العرب في عصرهما . ولكن أيهما أشعر من صاحبه ؟

مرى أن ليس من هذا الحكم بد ؟ أمضى أن تحصليل أحد الرجلين على صاحبه يعني أو يفيد ؟ ثم ليس من هذا الحكم بد ، لأنه تقرير الحق الواقع ، وفي هذا الحكم وقع عظيم لأنه وضع للأشياء في مصافها ، ولأنه يبين للمبتدئين في الشعر من الشباب أن يكون المثل ، لأص . أما أنا فلا أستطيع أن أقول إن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق . ولكن شوقي لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء ولم يحسن ما يحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وأماله . ولم يتقن ما أتقن حافظ من إحساس الألم وشكوى الزمان لم يبلغ شوقي من هذا ما بلغ حافظ . وهو بعد هذا انصب من حافظ طبيعة ، وألقى منه مادة ، وأخذ منه بصيرة وأسبق منه إلى المعاني ، وأبرع منه في تقليد الشعراء المتقدمين . لأن حافظا كانا يخلد في الألفاظ والصور ، وكان شوقي يخلد فيها وفي المعاني أيضا . ولشوقي شوق لم يحسها حافظ وما كان يستطيع أن يحسها . شوقي شاعر الغناء غير مدافع ، وشوقي شاعر الوصف غير مدافع ، وشوقي يشتر الشعر التثليل في اللغة العربية . يثني الرجلان في كثير ، ويفترق الرجلان في كثير ، ويكسها على كل حال أعظم للمحدثين خطا في إقامة مجدنا الحديث .<sup>(٩)</sup>

وبهذا تقترب الصورة الموجزة للشاعرين الكبيرين من الاكتمال وقد تكون أسهبت في الإبحار وأسرفت ، أو أطلت بما اقتضته عن كتاب «حافظ وشوقي» لكن الإسهاب في تتبع الملامح العامة للتلازم والتفارقة بين الشاعرين ضرورة فرضها هذا التلازم التاريخي بينهما ، وهذا التداعي الذي يفترض وجود الآخر بمجرد استحضار صاحبه . أما عن إعادة الاتقاس من طه حسين فقد تمثلت هذه الإطالة لعدة أسباب : منها أن الدراسة التي كتبها طه حسين عن شوقي وحافظ ، وهو شاهد محايد من عصرهما ، كانت ومازالت حتى الآن من أهم الدراسات التي صدرت عن هذين الشاعرين ، إن لم تكن أهمها ، فقد وضعت القاعدة التاريخية والاجتماعية لحرر عصرهما وسيرتهما ، وما آثاره ، ثم مثله ، شعرهما في حياة مصر وبقية الأقطار العربية وما صدر بعدها من دراسات عن الشاعرين فقد أفادت منها كثيرا ، وليس جديد بعض هذه الدراسات سوى مجرد إفاصلات وتوسعات لا أكثر . أما السبب الأهم لإحالة الاتقاس يعود إلى محاولة الإشارة إلى وجود عظمين من الكتيب أو أكثر في حياتنا الثقافية المعاصرة . أحدهما يتسنى إلى الحديد ، أو يدعى الانتماء إليه ويعطى منه نائرا باسم الحديد على كل ما ليس بجديد وعلى كل شاعر وأديب لا يثور على القديم ، ثم لا يلت هذا الخط أن تنوه عن ادعائه الانتماء إلى الحديد . بسن ذلك وحسب وإعنا هو يتراجع ، ويتراجع إلى أن

يحدث هكذا فجأة ومن غير أسباب أو شروط . ولكنه ثم تحث تأثر عوامل عديدة منها الاجتماعي والاقتصادي ومنها السياسي والصناعي « المستورد » . وتعمل العامل الأخير بالنسبة للوطن العربي أنشطتها جميعا بالرغم من استيراده . فالتحولات الاجتماعية ماثرة في شخص من سلم التعبير الحديثة ، والعلاقات بين الريف والمدينة ، بين الحاكم والمحكوم ، بين المالك ومن لا يملك ، ماثرة في عصرها علاقات القرن الرابع عشر أو الثاني عشر . بالرغم من الوسائل والأشكال والمظاهر التي صنعتها عوامل خارجية ماثرة في سواحل العادي يطر إليها . في غياب الوعي الحقيقي . فقد كبر من النور وحرف

ولابد من تصدي للتحدث عن ملامح التجديد الأدبية في شعر شوقي وحافظ أن يمهّد لذلك الحديث بملاحظات عن مفهوم الشاعرين للتجديد . ذلك لأن وجود مثل هذا المفهوم سوف يساعد الباحث على إدراك طبيعة المقاييس أو المعايير الفنية والموضوعية التي أنتج الشعراء شعرها تحت تأثيرها المباشر أو غير المباشر . ولأن أحمد شوقي قد كان - كما سبق الإشارة إلى ذلك - يمتلك ثقافة أرحب وأعمق من ثقافة زميله ، فقد حملته هذه الثقافة يكون بعض المفاهيم والتصورات عن الشعر وطبيعة الشاعر . وقد عر عن بعض هذه المفاهيم في شعره وعن بعضها الآخر في نثره . وليس كذلك حافظ إبراهيم الذي لم يهتم أو أنه لم يلتفت إلى استخلاص مفهوم أو أنصاف لشعر ومهمته ، ولم يؤثر عنه - في حدود ما أعلم - أي كتابات تترك أثر من قريب أو بعيد إلى مفهومه للشعر . كما قد استخلصوا عن من أبيات شعرية متناثرة هنا وهناك في رسائله يشير فيها من بعيد إلى ما يكاد يعتبر تصورا للشعر أو للفصيلة الشعرية ، ولا يكاد يفرج به كثير عن فهم الأقدمين ولا من إطار المفاهيم التقليدية .

ولا يعب حافضا أو يرضع من شأن شوقي أن الأول لم يكن له دراية واضحة أو غير واضحة بالشعر وطبيعته ، فالفهم وحده أو النظرية في حد ذاتها لا تصنع الشاعر ولا تحدد مكانته بين الشعراء ولا تقدم أو تؤخر في مستوى إنتاجه ، فهناك شعراء كثيرون ظهوروا بعد حافظ وشوقي وكانت لهم مكانتهم في عالم الشعر ، لم يصدر عنهم ما يمكن اعتباره رؤية معاصرة أو تقليدية نحو الشعر ، ووجد بالمقابل شعراء كانت لهم نظرات وآراء في الشعر وصياغته وفلسفته ولكنهم لم يتركوا في الشعر نفسه ما يذكر . وربما كان الكاتب الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد من الصف الأخير من الشعراء ، فقد ملأ حينه وشغل الناس بآرائه ومفاهيمه حول الشعر ، لكنه كتب شعرا لا يرق به إلى درجة حافظ فضلا عن مكانة شوقي . وترتبط على ذلك فإن الشاعر اسميق إنما يكون بشعره وحده لا بآرائه أو بنظرياته عن الشعر . وهذا لا يبي أن بعض الشعراء العظام في مختلف العصور قد يجمعون بين النظر والإبداع . بين الشعر والتصور لفهمه الشعر ولا يأنس بعد هذا التوضيح من أن نقرب مما يمكن اعتباره مدغم معاصرة للشعر حد كل من حافظ وشوقي . وسكني من حده أبيات مقتطعة من بعض قصائده ، لعلاقتها بمفهومه للشعر والتجديد . يقول من قصيدة طويلة يهيم بها وعين رحلته الشعرية أحمد شوقي بمناسبة تكريم الأخير وتخصيه أميراً على شعراء عصره

أعبدني على الأسماع ما عرفت به  
سرعة شوق في ابتداء ومقطع  
بمراها القاري فلم يثب سب  
إذا ما أبا العثال في كنف أروع  
مواقعها في الشرق والشرق مجذب  
مواقع صيد العيث في كل بلق  
لديها وفود النعظ تساق عندها  
وفود المعان خشمها عند خشم  
إذا رصبت جاءت بأنفاس روضة  
وإن غصبت جاءت بسكباء دمع  
على منبها رفق يسيل وروحة  
وروح لمن يأسى وذكرى من يمي  
تسابق فوق الطرس أفكار رثها  
سباق جباد في محال مربع  
تطير بروق الفكر خلف بروقها  
تنبشدها بساكنة لا تسترعي  
تحاول قوت الفكر لو لم تكفها  
أناسا كنف الخمر والنزع  
لقد شاب من هول القواف ورقعها  
وإنيائه بالمعجز التمسع

ومما يخاطب الشاعر

بكبت هل من السماء وظهرها  
وما ابتدلوا من حمورها المرفع  
شياطين إنس ترق الشع حيلة  
ولا تحذر الهوى للسمع  
وسببة للبحري نسخها  
بسببة قد أحسرت كل مدع  
لنك فيها طالما كل داعي  
على كمل جبار القرعة المعى  
شجا « البحرى » « إيوان » « كبرى » « واحة »  
وهاجت بك « الحمراء » أشجان مودع  
وقفت يا نيكى الروع كما نكي  
فيالكا من واقعي بأربع  
فجك كالديباج حلاه وشبه  
وق السح ما ياني بشوب مرفع  
وشعرك ماء النهر يجري محدد  
وشعر سواد الناس ماء بشفع

وإذا حاولنا استخلاص مفهوم الشعر من خلال هذه الآيات فإننا سوف نعثر على مجموعة من المفاهيم التقيدية التي لم تأت وليدة التجربة الشخصية وإنما جاءت صدى للقراء والتأمل في التعريفات الموروثة للشعر ، ومن هذه التعريفات ما يرتبط بمفهوم الإقام وهو مفهوم إسلامي ، وما يرتبط بمكرة شيطان الشعر وهو مفهوم جاهلي ، وما يشير إلى وفود اللفظ ويزوق المكر وهو المفهوم التاريخي عن اللفظ ومعنى ، وربما يكون البيت الأخير من هذه الآيات قد تضمن لغة جديدة يمكن أن تكسب صفة البداية للبحث عن تكوين مفهوم جديد ومعايير للمفاهيم التقيدية السابقة ، مفهوم الشعر «البر» الذي لابد أن يكون مأزجاً جديداً ومختلفاً عن مبادئ المستقطات الراكدة القائمة . وهذه آيات من قصيدة أخرى يجيء فيها حافظ إبراهيم أيضاً صديقه أحمد شوقي ويرحب به بعد عودته من المنفى

قل للشقي قد ظلم بشعر أحمد  
خلّ القريض فلت من لسانه  
الشعر في أوائه لو نفسه  
ظلمته بالدر في ميرانه  
هذا امرؤ قد جاء قبل أوائه  
إن لم يكن قد جاء بعد لوائه  
إن قال شعراً أو سم مستورا  
فنعوذ بالله من شيطانه  
لقد الخيال له براقاً فاضل  
فوق السها يدر في ظمائه  
ما كان بأمن عزه لو لم يكن  
روح الخيلة مكا بعائه  
فإن بما لم يأنه منقلم  
أو تطمع الأذهان في إتياله  
هل للخيال وللخيلة مهل  
لم يسبحه الزواد في ديوانه  
عاف القديم وقد كسبه يدُ البلى  
خلّق الأديم فهان في علفانه  
وأبى الحديد وقد تألق أهله  
في الرقشي حتى شرّ في أنوائه  
فجديده بعث القديم من البلى  
وأعساد مؤدده إلى يسسانه  
ورمى جليدهم فخر بسانه  
برواء زخرفه وبرق دهانه<sup>(١)</sup>

في هذه الآيات نرى شعر لمفهوم الشعر عند العرب وعند الفلاسفة منهم خاصة عند رجس مصطلح عمدة في التحليل . وفي الآيات ركيز واضح على أهمية الخيال . وفي الجمع بين لفظي

الخيال والحقيقة ما يؤكد العلاقة بين مفهوم حافظ ومفهوم التحليل . وفي هذه الآيات أيضاً ما يمكن النظر إليه باعتباره مفهوماً جديداً معتدلاً أو تصوراً نقف بالشعر بين القديم البلى والحديد الرائف ، الحديد شوق ليس سوى بعث القديم الحيد ومخافة الحديد الذي يغير القديم ويحالفه . وهناك أدات أخرى من قصائد أخرى للشاعر إلا أن الآيات السابقة تكفي لتجديد ملامح مفهوم حافظ إبراهيم للشعر والتجديد وهو باحتصار مفهوم شاعر إحيائي ينظر إلى الماضي أكثر مما ينظر إلى الحاضر ، أما المستقبل فهو لا ينظر إليه أبداً

أما عن مفهوم الشعر والتجديد عند شوقي فقد اختلف كثيراً عنه عند صاحبه . والعيب الذي أجمع عليه فقد شوق أنه لم يجمع شعره لمفاهيمه ، وأنه خاف أن يهاجمه معاصريه ، لم ينفرد فتحول تجديده إلى سائرة ومضروب . مع العلم أن الشعر الحقيقي ليس سوى مهادنة للشاعر نفسه ومفاهيمه هو عن الشعر . قبل أن يكون مهادنة لمعاصريه أو غيرهم من المتحلفين عن العصر . ولعل في إيراد جانب من المقدمة التي كتبها شوقي للجزء الأول من ديوانه ما يكفي للتدليل على مفهومه للتقدم للشعر ووظيفته والتجديد ، وضرورة الخروج على القصيدة القنالية إلى القصيدة الدرامية المتعددة الأصوات . تقول المقدمة : «إن أنزال الشعر منزلة حرة تقوم بالمدح والثناء بغيره تجربة عمل عبا ويرا الشعراء منها . ألا إن هالك مكيكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتوا بحسنه ويتفنوا بوصفه داعي فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصب ، وهذا الملك هو الكون . فالشاعر من وقف بين الربا والخرى يقلب إحدى عينيه في الذر ويجعل أخرى في الندى . بأمر الطبيعة يطفه ويكلم الحماة ويطفه ويقف على النبات ولها الظل ، ويمر بالمرء مرور الويل ، فهناك ينصح له بحال التحليل وينصح له مكان القول . أو لم يكن من الذين على الشعر والأمة العربية أن يجب للنبي مثلاً حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت على نحو مائق صحيحة من الشعر تسعة أشارها للمملوحين ، والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل . وما بالث نهي عن خلق وتأتي مثله ؟ فأجيب أني قرعت أبواب الشعر وأنا لأعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين النعماني لا مظهر للشعر فيها وقصائد للأحياء يحدون بها حدود القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال . ولا يعرفون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسنى في البلاد . فارتدت عني هذه المرة وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صانعى وندى بقدر الإمكان وصوبها عن الانتدال حتى وقتت بدعص الله إليها . ع طلب العلم في أوروبا فوجدت فيه نور ليس من نور الله . وعلمت أني مسؤول عن تلك الهدى التي يؤتي الله ولا يؤتي سواه . وأن لا أؤدى شكرها حتى لأشاطر الناس حيراتها التي لا تحصى ولا تعد . وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تحكمت من لغة كانت يدعى بدتها كالأنصوان لا يطاق لهاؤه . ويؤخذ من حلف بأهراق أسنان . جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا ثمرة من حديد معاني وحديث الأسبب بقدر الإمكان . في أن رفعت من الحديد السابق «توفيق» قصيدتي التي أقول في مصطلح

## خبروها بقولهم حناء

### والسوقى يفرهن الششاء

وكانت للمنايح الخشبية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يحرر هذه أساذى عبد الكريم سليمان فدفعت القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط النزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المدح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يردنى علما بأن استقرئ من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وأن الزلل معي إذا أنا لم تستجبت . ثم نظمت روائى وعلى بك الكبير أو عيا هي دولة المالك ، معتمدا في وضع حوادثها على أقوال الثقات والمؤرخين من الذين رأوا ثم كتبوا ، وبعت بها قبل القنيل بالطلع إلى المرحوم رشدى باشا ليعرضها على الخديوى السابق ، فوردنى منه كتاب باللغة القرواية ، ويقول في خلاله :

لما روابتك فقد تفتكه الجناح للمالى بفراتها وناقشتى في مواضع منها وناقشته وهو يدحو لك بالمزيد من النجاح ، وعجب ألا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن الجمع من معالم المدينة القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس تنضى به الآداب العربية ... فترجعت القصيدة للمساء بالبحيرة من نظم (لوتين) ، وهى من آيات الفصاحة القرواية . ثم أرسلتها إلى المشر إليه فى كرسي وبصر كرسي ليعلم الجناح الخديوى عليها . وقد كنت لأنشد لشعري مسودات رجوت أن أجدها بعدة بعد العودة إلى مصر ، ثم علمت دون ذلك عواد . وجرئت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب (لاوتين) الشهير وفى هذه المجموعة شىء من ذلك <sup>مكرر</sup>

بين سطور هذه المقدمة أكثر مما فى السطور نفسها بما يمكن اختياره رغبة ملحة فى تجديد الشعر العربى ، ورغبة ملحة فى إقامة مفهوم للشعر حد شوق . وقد أوصحت المقدمة طرحة الشاعر إلى التعبير والتحرر من قبضة التقاليد ، وأشارت صراحة إلى الشعر الجديد ، لكنها عبرت كذلك عن طغيان التقاليد وعن صراع المحدثين وغمزهم بين الأفكار والممارسة وبين النظرية والتطبيق . وإذا كان للمفهوم البارز فى المقدمة والتصوير الواضح للشعر بأنه « صناعة » ومسحة من الله فإنه مفهوم يحاول أن يجمع بين الصنعة والإلهام . أما عن وظيفة الشعر أو دور الشاعر فقد تحدت بأنه مدح الكون والمناجاة ، بدلا من مدح الحكام وإهدار الشعر فى غير ما لا يجوز أن يكتب

وقد كانت هذه المقدمة بما تضمنته من مفهوم متقدم عن الشعر ، ومن تصور متطور لوظيفته ، سببا فى الهجوم على شوق ، لأنه ناقض نفسه وأعطى السير على طريق الاجترار والتقليد من حسد ، وقائم من وجهى ليس فى اجترار الأساليب الغريبة بل والمصوبة كذلك ، فقد كان أشهر مداحى عصره سواء فى حياته أو مرثيته . وليس فيه أنه مدح وأنه لم يحاول إبداع مواقف وتعارف شعرية أصيلة وناصجة ، ولكن ذبه أنه أقدم المديح واستعلاء وأنه لم يصوغ ثقافته الفنية لإيجاد المناخ الملائم للقصيدة المعاصرة . وقد يرى

البعض أن ليس من حقنا أن نغلى على الشاعر مواقف من « واقعنا » ، وذلك رأى جليل وصادق ولكنه لا يكون كذلك إلا ذهينا نحاكم الشاعر من خلال مفهومنا نحن للشعر لا من خلال مفهومه هو للشعر ، ونحن لن ننتهم حاسطاً بأنه ارتكب تقصيرا ما لم يكتب مسرحا شعريا ، لأن المسرح الشعري لم يكن من اهتمامات حاسط ، ولم يكن فى نطاق مفهومه للشعر ، لكن شاعرا الذى هجر المسرح الشعري أربعين عاما بعد كتابة المسرحية الأولى جدير باللوم ، وأهل لنا ناله من حب النقد وإسرافهم فى الخلد عن استغلاته للمعاصير النقدية السائدة ، وعن فقدانهم حسه الشاعر المحدث ، فقد كان شوق أحد الشعراء العظام المؤهلين فى تاريخ اللغة العربية للحرج بالشعر العربى من دائرة التكسب ومن دو التكرار والاجترار

4

لم يكن شوق وحاسط وحيدين فى معركة التجديد ، فقد عاشر معها فى نفس الحقبة تقريبا د. وسار على نهجها فى محاولة تجديد القصيدة العربية عشرات من الشعراء العرب فى مصر وغيرها من الأقطار العربية ، وفى العراق والشام خاصة ، ومن بين أبرز الشعراء الذين واثقوا مرحلة لتجديد الشعر فى مصر الشعراء : إسمايل صبرى وعلى الغابى وأحمد محرم وآخرون ، لكن ريادة شوق وحاسط للتجديد - وشوق على وجه الخصوص - قد شكلت الصورة الأقوى والصوت الأمل للولبة الجديدة التى جاءت بعد عصور الركود والخمود فى الشعر ، وذلك لأن محاولتهم التجديدية لم تقتصر على محاولة تجديد عصر واحد من العناصر المكتوبة للقصيدة العربية ، وإنما حاولت تجديد معظم هذه العناصر ، وقد تناوت أوبديت التجديد عند الشاعرين - على تفاوت يسبها فى درجة النجاح - الأوليات التجديدية التالية :

- أولا - أولية التجديد فى الموضوعات .
- ثانيا - أولية التجديد فى اللغة .
- ثالثا - أولية التجديد فى الصورة .
- رابعا : أولية التجديد فى الشكل .

ومهمة هذه الدراسة - إن شاء الله - أن تلقى الضوء على كل أولية من هذه الأوليات على حدة ، وأن تعرضها عند الشاعرين معا ، وليس بميا محال الانطباع الذى سوف تتركه مقارنة عوية على هذا السور بين الشاعرين الكبيرين ، والتى لابد أن تكون لصالح شوق ، وما يبنى هذه الدراسة هو أن تنجح فى تحليل الملامح الأولى للتجديد فى القصيدة العربية . ومبادله الشاعران كلاهما من جهد للإفلات من قبضة القيود والتقاليد الشعرية التى تشدهما إلى الماضى ، للوصول بالشعر إلى بداية مرحلة سوف يتعاضد معها الإبداعى وتتخذ - فيما بعد - أشكالا وأحاطا من الشعر ، لاقدرة لشوق ، أو حاسط ، أو أى شاعر من عصرهما على تصورهما أو الحديث بها .

## أولية التجديد في الموضوعات

الموضوع أو المحتوى - قاموسيا - هو ما يدور حوله الأمر الأدبي ، سواء أدب على ذلك صراحة أم ضمنا . وعلى ضوء هذا التعريف القاموسى فإن الموضوع في العمل الشعرى - أيما كان هذا العمل شعرى قديما أم جديدا - هو خلاصة تجربة الشاعر أو الرؤية الفكرية لما يبدعه من تشكيلات لينة بالكلمات ، وحين يتناول القارىء ديوانا كل من حافظ وشوق ويقلب في صفحاتها سوف يجد أن محتويات ديوانيه ذات صبغة عامة تؤكد طابع الموضوعية على الواقع انمى . وتتحدد في المحتويات الية المدائح والتهاني ، الأهاجى والإحويات ، الوصف ، الخمريات ، الغزل ، الاجتماعيات ، السياسيات ، الخ . وحين نتدبر يد نفس القارىء لتناول ديوانا آخر لأى شاعر من عصر العباسى ، ونمكن البحرى مثلا ، فإنه لابد واقع على بعض الموضوعات . نفس الأغراض الشعرية القديمة من مدح وهجاء أو عتاب ووصف وخمريات وهزل ، وربما وجد ما يمكن تسميته بالصوت الاجتماعى أو السياسى . والمعى الواضح لهذا أن كلا من شوق وحافظ لم يذعبا بعيدا عن البحرى وبقية شعراء العصر العباسى وربما الخلفاء ، فموضوعات هي نفسها موضوعاتهم ولكن يسمى أن لا يسطح ب هذا التصور الخاطئ ، وأن لا يظننا بعيدا . فنعقد أن قصائد الشعراء المعاصرين تكرر لمس الموضوعات القديمة بنفس الدلالات والمضامين ، فالحزنى منه لم يكن صورة مطابقة من شعراء عصره ولا من الشعراء الذين سبقوه في الزمن . ولكنه كان نفسه مع ملامح تكرارية للتراث . وقد كانت الأغراض أو الموضوعات قائمة منذ العصر الجاهلى . وهى موضوعات معبرة بجزئياتها التى لا تشابه ولا تتكرر عن التجربة الإنسانية من الحب والبغى والرجاء والويل والخوف من الموت ، أو الحرور على رواق الأعداء . وعلى ضوء هذه الملاحظات فإن الشاعرين شوق وحافظ بالرغم من وضوح التقيد والتكرار في التجربة الموضوعية ابتداء من الخمريات والتهاني بالنكبات ، وبالرغم من محاولة الشاعرين تقييد تجارب الشعراء القدماء وأساليبهم ، فإن قدرا كبيرا من تجربتهما الموضوعية - عند شوق خاصة - تبق مرتبطة بقضية العصر ، وي يسمى بالاحتجاجات والسياسيات بوجه خاص ، بالرغم من الصلة الواهية بشاعرين معا بالنوع الاجتماعى والسياسى ومشاكل المجتمع ومهمته ، وانقصار قصائدهما في هذا المنهج على اللحظة اللفظية ودوى الصوت .

إن الشاعر المعاصر ، مهما أوغل في عصره . لا يستطيع أن يتحلل من موضوعى حتى وهو ينطلق وراء المطلق التجريدى ، إلا إذا كان من هؤلاء الذين يرون الشعر نشاطا لغويا خالصا ، يتعدى عن قضايا الحياة ، ويعتزل في قوسه اللغوية عن كل تعبير هادف ومراعى . ولكن هذا التركيز على الموضوعى في الشعر لا يعنى أن يحل ديوان شعر . كما هو عند حافظ وشوق . إلى موضوعات مفهومة ، رده حاية من الانفعال والنعانة والحب والرؤية الشمولية لا يبد . وهو عند حافظ أقل من القليل . لكنه يبق اندليل

الوحيد في شعر حافظ على معاصره وعلى مشاركته الحزنية في أوقات التجديد . ولعل الخودج التالى من قصيدة أنشدتها حافظ في حفل أقيم ببورسعيد ( ٢٩ مايو ١٩١٠ ) لإعانة مدرسة البنات في تلك المدينة ، لعله أقرب الخادج إلى تمثل روح الترقية التجديدية في شعره . وهو يجمع بين النظرة الاجتماعية والسياسية

كم فاك يكابد عاشق ويلاقى  
في حب مصر كثيرة السمات  
بني لأحبل في هواك صباية  
بماصر قد خرجت من الأطواق  
هى عليك من أوائك طليقة  
بمعى كسرم حالك شمع راقى  
...

من في بريبة ظباء فيها  
في الشرق على ذلك الإحداق  
الأم مدرسة إذا أعددتها  
أعددت شعبا طيب الأعراق  
الأم زوجه إن تعهدت الحياة  
بالبشرى أوزق أياها يسراق  
الأم أنشد الأسالة الألى  
شملت مآثرهم مدى الألقاق  
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا  
بين الرجال يملن في الأسواق  
يلرجن حيث أودن لا من وازع  
يخزون رقبتهم ولا من ولى  
يفعلن أعمال الرجال لوأهيا  
عن واجبات نواص الأعداق  
كلا ولا أدهوككم أن تسرفوا  
في الخجب والتضييق والإرهاق  
ليت نأزكم حل وجوافرا  
عزف الضياع تصان في الأحقاق  
ليت نأزكم ألبالاً - بفضى  
في السدود بين هادع وطباق  
تشكل الأزمان في أقدارها  
دولا ومن على الخمود بواق

إن تناول قصة المرأة ومحاولة الربط بين هذه القضية وموضوع الحرية يمثل هذا التقدير من التجديد والمعاصرة هو الدليل الموضوعى على محاولة حافظ الإيمالات من أسر التقيد والتكرار . واجتياز الموضوعات القديمة وفي المنظر الأول من البيت الأخير من هذا المقطع تعبر

صادق وعميق عن قوة التفاليد ومحاولتها فهر التشكلات الرسمية  
شعره . والوقوف في وجوه الناس مدا صبا يحجب عنهم الرؤية  
الواضحة لقصة التطور الكامل.

أما عن التجديد في الموضوعات عند شوقي فأبعد مدى وأوسع محالاً . حيث يعتمد على المدارس تجديد معالم هذا التجديد في قصائده بعناية ، فضلاً عن النجاح غير المسبوق في تجديد محال الموضوعات في مسرحه الشعري . وقد عرّضت مرثيته الكبيرة للمجد معيب من عدد من النقاد . وبسبب إلباس هؤلاء النقاد من شمس الصعف انتهى والمعنى مبيحها معلومات عصر الاعطاش .

فدشعر لم يرث سوى البشوات والبكوات ودوى الرثب العالية وهي تنحو من انحصار ومن الصدق الشعري والصفي . وهم - أي النقاد - بهذا التعصب قد أعملوا عدداً من الثرائق النادرة في تعدد موضوعاتها ولما تألق تعابيرها الفنية . كماثرناه التي كتبها شوقي بعد مصرع ربيع العربي الشهيد عصر المختار ، والمرثاة تجمع بين الرؤية موضوعية العميقة والتساؤل الفني المتطور وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بقضية التحرير واعتناق الأوطان من أجل لا إحلال . وهذه بعض أبيات من المرثاة المذكورة :

رَكِبُوا دِفَائِكَ وَ الرِّسَالِ لِهَوَاءِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّؤُوفِ الرَّحِيمِ

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا نَصَبُوا مَعَكُمْ

نوحى إل جيل العلماء

ما هبّز نور جمعنا العلاقة في غد

بين المشهور مودة وإعلاء؟

جرح يصبح على المدى ، وضحية

## تتطلب الحرية الحضرية الحضرية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كسر الف على الزمان عشاء

والله المصدق محمد كما وعد

لنا فأنه في المبدأ

وَأَمَّا الْفُلُ فَأَنزَلْنَاهُ ذِكْرًا لِّعِبَادِنَا

1. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the copyright owner.

11-21 45 11

[illegible]

کی: ۱۰۰ کی

وَبَيْنَهُمْ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

يَكُنْ بِعَرِّ حَلْيَةٍ

[illegible]

الحمد لله

يا أيها الشعب القريب، اسمع  
فأصوغ في عصر الشهيد رثاء؟  
ثم أحمى فك الخطوب وحرمت  
أذنيك على مخاطب الإصغاء؟  
ذهب السرعيم وانت باق خالد  
فلانقذ رجلك. وآخر الموعظاء  
وأرح شيوخك من تكاليف الوغى  
واحمل على فتبانك الأعماء<sup>١٣</sup>

أولى التعديلات في اللغة

لعل أنظر ما كان يوحهه نشاعر العربي في بداية حركة  
التجديد . من آثار محمد عصور لانقطاع أو عصور نعيم النقي .  
مشكلة الازدواج النعوي الذي ما يرب قسره منه قلم حتى الآن فقد  
انقسم مساحة الخوه بين لغة الحديث ولغة الكتابة . والكتابة شعرية  
بخاصة . وأوشكت لغة الشعر الجديد في بعض الفترات ولحقب أن  
تصبح لغة أجنبية . مما حدا بشعراء عصور لانقطاع إلى الهبوط  
فانقعة إلى أدنى مستوى ، في محاولة من الشاعر للاقترب من أبناء  
العصر الذي يعيش فيه . وهذا السبب وحده فقد كانت حركة  
الإحياء بالأساس حركة إحياء نعوى بمعنى الخاص بصيق . وعدد  
الشاعر الإحيائي أن يبحث عن اللغة الصحيحة لخره التي كانت  
سائدة في عصر الازدواج النعوي ولأدري

وهـ نكر حديد عصر - لاخطاط - والعصر المعاني عن وحده  
 احاطوس - قصرة على لغة الشعر وجعلها لغة فكيفكة أو لغة وسطا  
 بين العامة والفصحى - وإما تعدت اللغة إلى المعنى وإلى الخيال  
 الشعرى وساعدت على إبعاد العربي عن الشعر وعن لغته وتفكيره  
 وأسلوبه - وممكن لتلك النهاية أن اللغة العربية الفصحى لايرصمها  
 الفصل العربي صميرا ولايتدرج على أساليبها طعلا وصيا - وشيجة  
 لتلك كان لابد أن تسوء حالة اللغة ، ومن ثم تسوء حالة الأدب .  
 ولاعجب بعد ذلك أن تسوء أساليب التفكير العقلي . وعلى  
 ضوء هذه الحقائق تبدو أهمية الشاعر الحقيقي . ذلك لأن الشاعر  
 الأصل هو الذي يمتلك - في كل عصر - ناصية لغته في أحدث  
 ماوصلت إليه من دلالات - ليس ذلك وحسب وإنما هو الشاعر  
 يدي منك طاقة إبداعه ووعيه بعريا . يمكنه من مسح عبار لرسم  
 عن وجه اللغة ، وتغيب ذلك من صدد الاستهوان مسكر

وعلمد اللغة لانهى الخروج على قواعدها وصيغها ، ولا يهوى  
حطيم التركيب المنطوق أو الدلالي ، وإنما يعنى أن لا يتعصب اللغة عن  
حقائق صاحبها . عن عصره وعن تخالفيه بل لابد للغة الشاعر أن  
تعمل صيغة عصره وصلابة عصره لا ظلال في عصر من العصور ،  
كما سيجادل تبيين ذلك فيما بعد . ويرى على ذلك قول كمال له في  
بعض أو تربط عصر الشاعر ، وأن فاحش نون حده بعصر وصيغته  
ومعناه . وليس هناك مواصفات شعرية ، أو هو عذرة لأدب  
هذا الاستحسان . وليس هناك نص ما سمي لغة شعرية (وغير غير



من القلق والمكابرة سوف يدع هذه الملاحظات إن لم يؤكد معها حقيقة موضوعية لا ينبغي أن تكون خافية عن وعي الدارس على الأقل ، وهي أن الشاعرين شوق وحافظ ، وشعراء آخرين من الجيل الذي ظهر بعدهما ، قد كانوا يمتلكون طاقة خارقة على تجاوز سبعة قرون أو أكثر من قرون الانحطاط الأدبي والنموى ، وصلت خلالها اللغة العربية إلى درجة من الانطفاء ، ولم تعد قادرة على الحياة والإبداع ، وغير قادرة على التعبير عن نشواق الإنسان وحسبه إلى آفاق جديدة مضمخة .

والآن إلى النص للعودة به من شعر حافظ بلفظه القاموسية التراثية ، وهو نص تم اختياره بطريقة عشوائية ، وهو جزء من قصيدة يرى فيها الشاعر صديقه للرحوم قاسم أمين :

لله قِرَّةٌ كُتِبَتْ من رجل  
لو أنهلك هوالل الأجل  
خُلِقَ كنفاس الرِّياض إذا  
أنحرن هبَّ العارض المظلل  
وشائل لو أنها سُزجت  
بطبايح الأيام لم تحل  
جسمُ الحماد غير منهم  
جسمُ المراضع غير مبتل  
بأدولة الأخلاق واللمسة  
من قاسم و أبيج الخلل  
كيف انطويت به حل عجل  
أكلنا نكون مصارع الدول  
باطالما للشرق كج به  
نحس النحوس فخر في (زحل)  
هلا وصلت سُرَّاء مستغلا  
هل السعد تكون في الضلل  
مالي نوى الأجداث حالية  
وأرى زهور النيل في عطل  
فإذا الكنانة أطلعت رجلا  
طاح الغصاء بذلك الرجل  
أو كذا أرسلت مرثية  
من أدمى في إثر مرثيل  
هاجت في الأخرى دفين نسي  
فوصلت بين مدامع القل  
إن عانى قيا فجمعت به  
شعري فهذا الدمع يشفع لي  
ولسعد أقول وما يطالبي  
عند البديعة قول مرثيل  
بامرسل الأمثال يهرها  
قد عزَّ بعدك مرسل النش  
بلوائش الآراء صالسية  
يرمى بين مقائل المخطَّل

شربة . وإنما لغة كل شاعر حقيق صيغة حسية بين وبين الواقع الذي يتعايش معه ويتحم به ، وبعبارة أخرى هي صيغة بين لحظة الإبداع ولحظة الوعي بالعالم الخارجي .

ومن خلال تتبع العابر لتجربة اللغة عند الشاعرين - شوق وحافظ - نجد أنها عن مدى ما يهبها من تماوت في الثقافة واللغة يستحدثان لغة قاموسية مشتركة ، هي لغة الشعر العربي للوروث ، ومرداتها لا تنحصر على قدر لاف من التجديد ، وإن كانت عملية الإحياء ووصل الداعي بالخاص لا تخلو من محاولة جريئة ومن جهد خطير للتجديد . ولاستطيع أن تثبت أهمية دور الشاعرين الكبيرين وغيرهما من شعراء جيل مرحلة الإحياء إلا عندما نراجع أثر الدور العمري الإحيائي في من أتى بعدهم من الشعراء ، سواء شعراء المدرسة الرومانسية أو شعراء الحركة التجديدية .

وهنا يأتي دور توضيح أو تبيين الفارق بين اللغة القاموسية واللغة النابضة بالحياة ، حياتنا نحن لأحياء غيرنا من الناس في أي عصر من العصور ، وهي - كما سرى - لغة العصر ، لغة الرؤيا والتجربة ، وهي تختلف عن اللغة القاموسية الخزلة ، وعن اللغة الرومانسية المطامة المبهمة للشعونة بالتأني والألوان المزاجية . المقطع القصير التالي من قصيدة للشاعر سعدى يوسف .

للفن «بيان» هيا  
وصلينا ،  
ولقدما لنور الفكر والتنظيم  
لقدما الجذور المرة الأولى ،  
ولقدما الأرض .

كل الكلمات في هذا المقطع عربية قديمة لكن الاستخدام جديد ومعاصر ، أو بتعبير آخر ظلال الكلمات في هذا المقطع هي ظلال عصرنا نحن ، وديسان ، التي يتحدث عنها بالكلمات بظلالها المعاصرة هي قرية فلسطينية اغتصبها العدو الصهيوني ، فصارت قى فلسطينيا مقذلا ، أو أنها صارت رمزا للفق الفلسطيني . والغناء والصلاة والصور رمز للتصحيبات ، أما الجذور المرة فهي المحاولات الفاشلة التي تسبق المحاولات الناجحة وتسبق المر الناصح . هذا ما قصدته نقاداً بأدلة المخلدة ، وهي - كما لاحظنا - لغة متونة متوقفة بتناولها الشاعر - إذا جاز التعبير - وهي في حالة توقد ، وبطل بشكل مها تجرت إهداء وحل غير مثال مسبوق ، واللغة في مثل هذا الشعر كالمرة في حياة الشعراء ليست واحدة ولا يمكن أن نكون كذلك ، وفي نفس الوقت هي امرأة واحدة من حيث المفهوم والتفاصيل .

ولكني تثبت الفارق - كما أسلفنا القول - بين لغة القصيدة المخلدة ولغة القصيدة الإحيائية فلا مفر من إيراد نص شعري لأحد الشعراء ، وليكن الشاعر حافظ إبراهيم حيث تقرب لفته أكثر من لغة زميله من لغة الشعراء القدماء ويكاد تجعل منه نسخة منهم ، بالرغم من فارق الزمن الذي يكاد يزيد على ألف عام . ولكن يبدو أنه من الضروري - قبل إيراد النص - أن نشير إلى أن قدرا غير قليل

## لله آراء شأوت بها

في الخالصين نوايغ الأول<sup>(١)</sup>

ما الذي يمكن للباحث أن يجده في معجم هذا الجزء من القصيدة من معرّفات غير تاريخية وغير قاموسية . هل يستطع أن يعثر على معرّفة واحدة تنص بدلالة معاصرة أو تركييا لغويا يعطى للغة إحصاء معبرا لما أعطته لغة البحري والشريف الرضي . وربما كانت لغة هذين الشاعرين أكثر اجتلابا بالإيجاءات للبحث من هذه اللغة القاموسية الباردة الخاملة المتعولة من الكتب كما تنقل الأحبار القديمة من لبنان للتهمة لتسخدم في إقامة بيان أخرى . حقا إن الاستخدم الشعري للقاموس المعوي هو ما يعرف بين الشاعر النكسر والشاعر الصغير . وما يعرف بين الشاعر وغير الشاعر . فالاستخدام الشعري يخلع على لغة إحساسا بابعا باخبرية وبعضها ظلالا لم يكن هذا من قبل

## أولية التجديد في الصورة الشعرية

الفن في مفهومه العام - قديما كان أو حديثا - هو تصوير الحياة لاداية والشعرية فالرسم يصور بالألوان ، والمثال بالحركة ، والشاعر يصور بالكلمات . والشعر في أحد تعاريفه المعاصرة هو التفكير بالصورة . والصورة الشعرية هي جوهر التعبير الفني في القصيدة العربية . وقد يسمي التعريف الحديث للصورة الشعرية كثيرا من تعريفات القدماء . ويرجع من أن مصطلح الصورة الشعرية أو صورة اللفظ مصطلح حديث . صبح تحت مظلة وتأثر بمصطلحات سعد العربي والاختصار في ترجمتها . فإن الاهتمام بمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم . يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص الداعية للفن الأدبي . وقد لا نجد للمصطلح - بهذه الصياغة الحديثة - في التراث البلاغي والنقدى عند العرب . ولكن المشاكل والنقصات التي يثيرها المصطلح الحديث موحدة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت بجواب التكرير ودرجات الاهتمام . إن الصورة اللفظية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر . قد تصور معاهيم الشعر ونظرياته ، فتصير - بالتالي - معاهيم الصورة اللفظية ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعر . يبدعون ، ويقاد يحاولون تحليل ما يبدعونه ، وإدراكه والحكم عليه .<sup>(٢)</sup>

ومثل هذه الشهادة دلالة على التوافق والتأثير المتبادل بين الناصي والخاص ، وفقا لشروط المعادلة الوجودية القائمة على التعديل المستمر في الوجود المستمر . ولأن حضور الأعطاط تعطل طاقة التعبير ولتعديل فقد ظلت بعض نظريات القدماء عن الشعر أكثر تطوراً وهولاً للتعديل المستمر من نظريات بعض المعاصرين . يكفي أن يعرف أن عددا من أولئك القدماء قد كانوا يرون الشعر أهم وأعظم من بحر النور ولقائه . وأن الصورة الشعرية . أو ما عتق عليها نحن هذه بسمية أو المصطلح ، قد كانت أهم العناصر التي تجعل شعر شعراً . ولأن شعراء الإحياء لم يتسجموا مع مثل هذه النظرية

هذه ظلت عنايتهم بالصورة الشعرية محدودة . أو معقودة تماما ، كي هو الأمر عند حافظ إبراهيم الذي لم يبرح متاح الشعر العربي القائم على الفكرة لا على الصورة ، وعنا محاول الدارس البحث في شعر حافظ عن صورة تختلف في تركيبها عن تركيب الصورة كما هي عند شعراء العصر العباسي على أحسن الأحوال ، يعكس شوق الذي شاطره الاهتمام بالصورة والفكرة ويحتمل المنظومة والتركيب التقليدية إلا أنه حاول التردد في بعض الأبيات وفي بعض المقاطع ، سيما حين كان يسرح في ذاكرته كثيرا من الصور الشعرية الموروثة لأنى عام . أو أشق وأشد زبداء وصراخهم . وحين كان يثأل الصورة الشعرية في الأدب العربي لدى عاشره حقه من الزمن ، ومن هذا التأثير المزدوج خرج جديد شوق واستطاع أن يأتي ببعض الصور غير التقليدية . وإن يقرّب - في بعض التجارب الرومانسية القليلة - من المناخ الجديد كما في قصيدة أسس الوجود

أيما المنبجي بأسوان دارا  
كأثريا تريد أن تلتصبا  
اخلع النعل ، واخفض الطرف واسمع  
لأخايل من آية الدهر غصبا  
قف بشاك للقصور في اليم غرق  
محمكا بعضها من الدهر غصبا  
كعداري أعف في الماء غصبا  
ساعات به وأبدين غصبا  
مشرفات على الزوال وكبات  
مشرفات على الكواكب مهببا  
شاب من حولها الزمان وشابت  
وشباب الفصول مارال غصبا  
رب نفس كأنها نفس الغصبا  
مع منه الينابيع بالأمس لغصبا  
ودهاد كلامع فليت مرت  
أعصر بالسراج والبريت غصبا  
ومحطوط كأنها همد ريم  
حسنت صنعة وطولا وعرضا  
وضحايا تكاد تفتي وترعى  
لو أصابت من قدرة الله لغصبا<sup>(٣)</sup>

إن هذا المقطع من قصيدة «أسس الوجود» يؤكد قدره شوق على ابتداع الصورة الجبرية التي تتلاحق وتسمى لكن تشكل الصورة الكلية ، لكن هذا المقطع يكاد يبدو شيئا في سياق القصائد التي يكون فيها ديوان شوق ، واستثناء بعض أبيات متفرقة هنا وهناك فإن شوق لم يحاول استغلال هذه القدرة . ربما يبدع نحو لتقدم والهاكاة ، وربما يخوض من الاقتراض من العوالم الشعرية غير المروية ولهذا فقد كان شوق الشاعر العربي الوحيد بين شعراء عصره لدى حاول إحصاء قدره على التحديث . وحاول صمدا الهروب إلى البدوة لغة وصورا وأحيانا في الموضوعات . وكان الشاعر العربي الوحيد أيضا الذي وجد صعوبة في لحم تمرده على القديم . ومنذ كان

والشكل مفهومها الحديث ، وإن كانوا قد عرفوا ما يقرب منها ، ابتداء من مصطلح «اللفظ والحس» عند الخاطب إلى مصطلح «النظم» عند الخرجاني ، وهي قصايا تحاول الإشارة من قريب أو بعيد إلى قصبة القلب والمكرة ، أو أسلوب التعبير ووجهة النظر التي يمر بها هذا الأسلوب .

ولأنظر أن أحدا بعد كل الجدل الذي دار ويدور حول خطأ فكرة الفصل بين الشكل والمحتوى يستطيع أن يشير إلى موضوع الفصل إلا في مثل هذا المجال التقني الذي يحاول توضيح معنى جديد أو قديم في إنتاج شاعر ما أو روائي ما ، فالعمل الأدبي - شعرا كان أو قصة أو مسرحية - يتألف من عناصر فنية ومعنوية مترابطة لا يمكن تزييقها أو النظر إليها معتمة متباعدة ، وكل عنصر منها يندمج في الآخر ويتخلل فيه ، ويتحقق معه كيانا جديدا موحدا له خصائصه وملاحظه وأبعاده .

والشكل الذي يتجدد مع عتواء ويتغير بتغيره مع كل تجديد يصيب الحياة هو دون شك أوضح ألوان التجديد في الأدب ، لأن التجديد في الموضوعات بحث في قوالب القديمة ، ولا تظهر أهمية الموضوع الجديد إلا عندما يتلاحم مع شكله الجديد . وقد أدرك كل من شوقي وحافظ - على اختلاف في درجات هذا الإدراك - أهمية التجديد بل ضرورة هذا التجديد ، وسأول كل منهما - كما رأينا - التجديد في موضوعات الشعر ، لكن هذه المحاولات ظلت قاصرة وغير منظورة . وكان شوقي قد حاول الخروج على القصيدة بخاتمة ، وبدأ في وضع الخطوات الأولى في بنية المسرح العربي الشعري .

وقد حاول حافظ أن ينمض نظيره في مذهب إليه من أساليب التجديد في الشكل الشعري ، فكتب أو نظم مادها به منظومة ، تمثيلية ، استوحاها من ضرب الأسطول الإيطالي لمدينة بيروت انتقاما من الأتراك ، وكان ذلك عام ١٩١٢ . ويشير حافظ في تقديم المنظومة إلى أنه «قد فرس هذه الرواية بين جريح من أهل بيروت ، ودوج له اسمها دليل» ورجل عربي . وبين هؤلاء الثلاثة تجري حوادث المنظومة . وإذا كان مسرح شوقي الشعري يبعد كثيرا عن مفهوم المسرح الشعري الحديث والقديم فإن المنظومة التمثيلية التي كتبها حافظ تنبعث من مسرح شوقي بنفس السادة التي ينبعث بها مسرح الأخير عن أسلوب المسرح . وهذا نموذج صغير من تمثيلية حافظ

ليل

إني أرى من بعيد      جماعة صليبية  
لعمل فيهم تعيرا      لعمل فيهم ممبا  
العربي

هون عليك فحاشك      إني سمعت أنبيينا  
أظن ههنا جرحا      يشكو الأمي أو عليا  
بسانه ماذا دهاه      ياهيله مخربنا

طالبا في هرسا وهو يكبح جياح عواطفه للعلقة نحو التجديد ليظل قدي يشرح رؤاهم الأقدمين ، ويستخدم ما يبرهنهم القبطية وإبلابية ويقدمهم في بناء الصورة الشعرية . ولو قد ترك موهبه العظيمة على سجيتها لكان أول المجددين الحقيقيين في الشعر شكلا ومضمونا ولما أفرغ طاقته العظيمة في تقليد القدماء ومحاكاةهم والنسج على صوالهم ، لكي يثبت لمعاصريه أنه شاعر يحافظ يخرج من بين كتب التراث ، ولا ينجي من باريس ، أو من صفحات فيكتور هيجو بولامرتين ولا مونتس . وقد حاول شوقي صيف أن يجد مبررا في اتجاه شوقي نحو هذا السعي عندما دافع عن المعارضات في شعره ، وقد اعتبرها مجرد «نقطة ارتكاز تدلنا على أن الشاعر هو غاية شديدة بدرس الشعر العربي وعيونه التي سبقت . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النضر حليمة في أكثر مباديها ، إن لم يكن فيها جميعا ، فقد تلقى أصول الصياغة العربية في الشعر ، ولم يبق هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقي . فقد أساط علما بكل القوالب الصوتية» (١٧١)

إن هذا التبرير يصح لو أن شوقي قد قصر اهتمامه على المعارضات في فترة الدرس والإعداد وفي بداية حياته حين كان بحاجة إلى أن يحدد أصول الشعر العربي القديم ، ولكي يتجاوز أساليب المأسي إلى المحاصر ومن ثمة إلى المستقبل ، لكنه ظل مرتبطا بالموذج القديم أو المثال السابق ، يحاكيه معارضا أو مقلدا ، حتى أنه قد طبع هذا البحر قدرته العائقة على التجديد ، في محالات كثيرة ، ومنها مجال الصورة الشعرية ، حيث التقرب معها الشاعر من مناخ قصيدة العصر كما في المقطع السابق ، وكما في أبيات تتناثر في بعض القصائد ، ومنها هذا البيت من قصيدة رثاء سعد زعلول :

شبعوا الشمس ومالوا بدمعها

فأحى الشرق عليها فبكاه

لست في المركب لا أفلت

«بوشع» همت فنادى فشاه

إن الصورة ههنا في هذين البيتين تقترب من مجال القدرة على غنى الإحساس للمعادل ، والإيحاء الذي يخلق اسم «بوشع» ، ذلك للنبي المهاب الذي أوقف الشمس عن اللعب حتى يتمكن جيشه هائبا من سحق الأعداء وتدميرهم ، وهو نفس المعادل الرمزي تقريبا الذي حاول الشاعر أن يتسله في صورته الشعرية حين تمنى أن يصبح «بوشع» وأن يوقف الشمس أو سعد زعلول عن الخيب ، حتى تشكل تلك الشمس مهمتها في تحرير الأرض ودمر الأعداء الغزاة . ومثل هذه الصورة المتحددة والمتناثرة في قصائد شوقي كثيرة ، لكن القليل منها فقط هو الذي ينص بالحد الأدنى من الإبداع والتجديد .

أولية التجديد في الشكل :

لم يعرف العرب - إلى عصر شوقي - ما يعرف الآن بقصبة المحتوى

## ليل

لقد ذهبه ليليا من حارة الخليلينا  
صبرا عليا الرزانيا ثم بعثوا الله فيها  
فحلفوا من أذه إن كنتم فاعلمينا

العرى :

لايسأسى ، ونجد أرائك فيها ركنينا  
أبشر فإنك نساج وأبصر مع الصابرينا

الطيب :

أراه : إلى أراه بالموت أسمى رهينا  
جراحه بالصلوات نعي الطيب الفطينا  
ومن قريه سرفي طهر الشباب حزينا (١٨)

وقد انتهت القليلة المنظومة بوظة الجريح ، وكانت - كما يبدو -  
المحاولة الأولى والأخيرة لحافظ إبراهيم في مجال المسرح وفي مجال  
التجديد في شكل القصيدة العربية . أما شوق فقد كانت تجربته  
أوسع في مجال الشعر المسرحي ، وكان أول رائد يقوم بحركة تجديدية  
في الشعر العربي جعلته قادرا على استيعاب الأسلوب الشعري المعاصر  
الخارج عن القصيدة المألوفة المفردة القصيدة ولم يكن يكتف بغير  
الحكاية أو القصيدة القديمة على السرد ، لكنه مضى إلى أبعد من  
ذلك إلى إدخال لغة الحوار وإلى استخدام المونولوج وإذا كان شوق  
قد فشل في امتلاك وهي تام بالمسرح ، وعجز عن فهم جوهر الدراما  
فإنه بمسرحياته السبع قد أثبت صدقه في التزوع إلى التجديد ، وكان  
رائد هذا السوع من التجديد في الشعر العربي .

## هوامش

- (١) روضة الطهطاوي : غليص الإريز ، ص ٧
- (٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر دار الكتاب العربي ، ص ٢٢
- (٣) طه حسين : حافظ وشوق ، المؤلفات الكاملة القسم الأدبي - دار الكتاب اللبناني ص ١٩٣
- (٤) نفسه ١٩٥
- (٥) أسعد الحرق في كتاب حياته (وطنية شوق) وليس الكيال كتاب (صغير عن  
ملحة قرا) عنوانه (شاعر الشعب) وما ملئت بالإسره في التبد
- (٦) طه حسين ص ٥٠١
- (٧) نفسه ص ٥٠٤
- (٨) نفسه ص ٥٠٩
- (٩) عباس محمود العقاد ، الديوان ، ص ٩٠ مطبع دار الشعب القاهرة .

ولم يقتصر جهد شوق التجديدي - في مجال الشكل - على  
الخروج بالقصيدة العربية من مجال المأثية والصوت للفرد ، وإنما  
حاول في مسرحه الشعري بخاصة أن يزاوج بين البحور ، وأن يفيد  
من جزواتها فائدة حققت بعض التغيرات الشكلية ، مما دفع بعض  
النقاد إلى القول بأنه قد جاء بأوزان جديدة لأعهد للعروصين  
جاء . (١٩)

ومن ذلك قوله في مسرحية محزون ليل :

زيد مصادق فليس ولا ما  
إلام يساليس لاططبخ الحما  
ومن للرحمة ذاتها :

هلا هلا هيا اطوى الفلا طيبا  
وقلرب الخرا لبلارج الحب  
وفي مسرحية مصرع كليونترا :

ملككتي دهي هذه السفسكر  
جند رومة يمسجد البدر  
في مسهلها يمسركب البدر

وسواء كان هذا الاتجاه تجديديا في الأوزان وخروجيا على محور  
الطيل وعزواتها ، كما ذهب إلى ذلك الدكتور طهانة ، أو أنه لا يعدو  
بمجرد تصرف ماهر في حدود البحور الموروثة واستغلال جيد يعتمد على  
التصايل الأساسية لكل من بحرى البسيط وللتدارك ، فإن الشاعر  
الكبير قد استطاع أن يجعل القصيدة العربية تستجيب لقدر غير قليل  
من التجديد في الشكل ، وأن يطورها لتكون قادرة على تمثيل روح  
المسرح ، بما تقدمه من مادة درامية أولية لا تنحصر من الجهد والمعاينة  
ولا تخرج من قدر من الجودة .

(٩) ديوان حافظ إبراهيم ص ١١٩ ، دار العودة بيروت .

(١٠) نفسه ، ص ١٠١ .

(١١) شوق صيف ، شوق شاعر العصر الحديث ، ص ٨٧ ، دار المعارف بمصر ط ٢

(١٢) ديوان حافظ إبراهيم : ص ٢٧٩ .

(١٣) ديوان شوق : ص ١٧ دار الكتاب العربي بيروت .

(١٤) ديوان حافظ : ص ١٥٩ الجزء الثاني .

(١٥) جابر حبيب ، الصورة الفنية ص ٥ المقدمة ، دار المعارف بمصر .

(١٦) ديوان شوق : ص ٥٧ .

(١٧) شوق صيف : شوق شاعر العصر الحديث ، ص ٨٠ .

(١٨) ديوان حافظ إبراهيم الجزء الثاني ص ٧٣ .

(١٩) بلوى طهانة - التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ص ٢٨١

تتعبية

تتوقف

وحفاظ

تنبيلة إبراهيم

ميراث السؤال عن معيار موضوعي يقاس وفقاً له النتاج الأدبي . ويفسر شعر بعضه على البعض الآخر من ناحية القيمة الفنية . وقدرة بعضه على الانتشار زمانياً ومكانياً أكثر من البعض الآخر . ميراث هذا السؤال الشاغل الأول للنقاد منها اختلفت مناهجهم وتباينت طرقهم في التحليل .

ألم يفكر ابن سلام الحمصي . أول ناقد مهجى في تاريخ النقد العربي . في أن يضع معياراً موضوعياً يقيس به قيمة الشعراء بحيث يتمكن من وضعهم في طبقات ؟ وإن دل هذا على شيء ، فأما يدل على أن النقد منذ أقدم العصور يسعى إلى الكشف عن سر العلاقة بين المبدع والمخلق . بقدر ما يحاول أن يحلل فلول هذه العلاقة في الدرجة

وقدما أدرك نقاد العرب كذلك أنه قد تكون لشاعر ما شعبية تفوق شعبية غيره من شعراء عصره . فقالوا عن لحن العبارة المشهورة : « ثم جاء المتنبي فلا الدنيا وشغل الناس » وهي عبارة - فضلاً عن أنها لم تطلق على غير المتنبي من المبرزين من شعراء عصره - تشير إلى معيار نقدي جديد يمكن أن نسميه شعبية الشاعر

وقد لا يكون مبالغاً إذا نحن استعملنا هذه العبارة نفسها في الحديث عن الشاعر شوقي بصيغة خاصة فنقول : « ثم جاء شوقي فلا الدنيا وشغل الناس »

١

عرب من الناس الذين يمثلون في هذه الحالة وحده قوة مهيمنة . تمت للشاعر قدرته الإبداعية مما تدبوت في الحكمة عبر آراء الأفراد . ومعنى هذا أن الشعبية هي تحقيق للعمية الفنية في أعلى مظهرها . ذلك أن الإبداع في هذه الحالة يكون قد أدى وظيفته الاحتجاجية أداءً كاملاً صلحاً يفصل النتاج الفني عن مبدعه .

والسؤال عن الشعبية يتجاوز السؤال عن موطن الإبداع . ذلك لأنه إذا كان لكل شاعر مجال خاص لإبداعه . فإن الشعبية تعني تجاوز النحت في الفن ذاته . إلى ما وراء هذا الفن . أي إلى الامتداد الإبداعي الذي يربط . لابين الفن ومتلقيه الفرد . سواء كان هذا الخلق متدوقاً عابداً أو متدوقاً عالمياً . بل بين الفن وجمهوره

ويصبح ملكا لجمهور عريض يستقبله ويردده بطرق مختلفة . أى  
يصح جزءاً من عالمه . وقد لا يكون الأمر مثيراً للدهشة إذا سيطر  
تاج ادبى على جماعة من الناس تعيش في زمان محدد ومكان محدد .  
ونكر الأمر بكونه حقاً مثيراً للدهشة إذا ظل هذا التاج بأسر الناس  
خارج حدود زمانه ومكانه . وخاصة عندما تتغير المعايير الفنية و  
كثير أو قليل

## ٢

وما نجد أنفسنا أمام اصطلاحين هما «العالية» و«الشعبية» .  
وعلى الرغم من تقارب الاصطلاحين شكلاً . فإن لاختلاف بينهما  
كثير . ويكفى أن نقف عند حدود الاشتقاق لتعبر شكلاً  
الاصطلاحين لتدرك الفرق بينهما لأول وهلة . فالعالية سببه إلى  
العالم ، والشعبية سببه إلى الشعب . وإذا كان العالم هو مجموعة  
شعوب الأرض في أى زمان . فإن الشعب مجموعة من الناس يجمعها  
مكان واحد محدد تعاقبت عليه أعصر عذوبة . ويرتب على هذا أن  
العالية قيمة تتعلق بـ الشعوب . يعرف الظرف عن أثرها انحصارية  
التي تعيش فيها . أما الشعبية فهي قيمة ترتبط كل الارتباط بـ  
انحصارى الذى تعيش فيه جماعة من الناس . وعلى نقيض من أن  
العالية تبدو . في هذه الحالة . أوسع نطاقاً من الشعبية . فإن  
الأسباب التى تؤدي إلى شعبية نتاج أدبى ما أكثر ، وهذا من ثلث ما  
تؤدي إلى العالمية . على أنها نود . قبل أن نحرم في تفصيل هذه  
الموضوع . أن نلتفت بديء الأمر حول مفهوم الشعب

وقد ينصب بعض الناس - ونحن نبحث في شعبية شوقي - على  
مأخذ في شرح مفهوم الشعبية من خلال فهمنا لحدث النوع الأدبى  
الذى تلتصق به صفة شعبية منذ الأزل . وهو الأدب الشعبي . على  
أننا نود أن نعلم هؤلاء ، ونقرر أنه لا يعبأ في هذا المجال الجماعة  
صاحبة هذا الأدب . ولا يعبأ لغة هذا الأدب . وإن كنا نعتبرها  
كل الاعتزاز . بل يعبأ أن يشرح مفهوم الشعبية في إطار  
الأسباب الخفية التى تجعل التعبير ملكاً لجماعة كبيرة من الناس . حتى  
إن كل فرد يرى من حقه أن يستلهم هذا التعبير في الوقت المناسب  
وكأنه من إبداعه الشخصى . وإن أدرك كل الإدراك أنه ليس سوى  
فرد في جماعة ورثت هذا التعبير . وقد يظهر هذا التعبير في شكل  
حكائيات أو قصص بولوى أو رموز . وقد يشكل في أعين عبي كل  
جوانب الحياة . أو في أحوال ماثورة . وقد يشكل في شكل حركى  
أو يدعى . أو في خاص من السلوك . وكل هذه الاشكال ليست  
سوى تنوعات نظام متكامل هو ما يطلق عليه انصاف محصى  
لشعب من شعوب . وقد كانت انحصارية نظاماً متكاملًا موصولاً  
من ماضى إلى الحاضر إلى المستقبل . وإذا كان هذا النظام لا بد  
أن يصاغ في لغة أو في مجموعة من النصوص التى تعتمد معاً هذا  
النظام . فإنه تفرغ عن هذا صفت . يستلهم منه صفتاً يسبح  
منه . الشعب على مستوى التعبير الشعبى أو على مستوى التعبير  
الفردى سواء

أما النقطة الأولى فهي أن الكلام عندما يتشكل في إطار من  
التعبير الأدبى الذى فإنه يصح نظاماً فوق النظام الدعوى . أى أنه  
يتدرج في إطار نظام انحصارى شامل . وعندها تصبح للنص قدسية  
الشمس والقانون . أى أنه ينشأ عنه زيف . ويتعلق به حصصه . وهذا  
هو اندفاع الحنى الأول وراء خلق الجماعة منصوص وحفظه  
ورديده

وأما النقطة الثانية فهي أن مثل هذه النصوص . التى تعد  
تراثاً من الماضي والحاضر . ليس لها صانع المادية . بل  
مرتبطة كل الارتباط بالمكان والزمان اللذين يعيش فيها . الجماعة  
وتتغير آخر بقول إن مثل هذه النصوص تنسب لها صفة العامة  
وتلتصق بها صفة الشعبية . وهذا هو الفرق الأساسى بين مفهوم  
العالية والشعبية . فإذا اكتسب نص صفة العالمية . فإنه يرجع ذلك  
إلى قدرته على توصيل ما هو إنسانى إلى أكبر عدد من الشعوب . أما  
عندما يكتسب نص صفة الشعبية لمرد هذا إلى أن هذا النص أصبح  
حرراً من الكيان انحصارى الذى يعيشه شعب من الشعوب

## ٣

ومن هذه المقولة الأتية تأتى إلى المقولة الثانية التى يترتب عليها .  
وإن لم يبرهن عليها بعد . وهي أن ما خلقه شوقي من نصوص مختلفة  
ليس مجرد نصوص فيه حرية . بل إن هذه النصوص تتعدى كدوم  
الحرية لتصبح دكتاتورية حصرية . أى تصبح دكتاتورية على أن  
تلك هذه دكتاتورية تصاد الدعوى

وإذا كان لا يتوسع في هذا مفهوم . واضعاً في الحسبان  
على اندواء الربط . من حيث مفهوم الشعبية . بين النص الذى بعد  
إثبات انحصارى يحفظ ويردد . والنصوص التى جعلها أمير الشعراء

إذا كانت الشعبية تعنى الاصطلاح والائتلاف حول مجموعة من  
النظم الشعرية التى تنظم وتتكامل مكونة شكل الحياة . وإذا كان  
الائتلاف يتم أولاً حول مفاهيم حقيقة صينية . فإن هذا يعنى أن  
الجماعة لا تتكون إلا من خلال علاقات متداخلة بين الأفراد . كما  
أنها لا تتكون إلا إذا صنعت من هذه العلاقات لتداخلية أسسها .  
أو بمعنى آخر إنها لا تتكون إلا بعد أن «تؤسب» نظام جوائى  
ولست العلاقات للتداخلية علاقات مادية محض . بل هي  
علاقات ترتبط بكل جانب من جوانب الحياة . مادى منها ومع  
نكادى . والمثلث منها والمثلث

وإذا نحن أنقيا نظره شامداً على ساح شوقى شعري وسين  
والسبحى . وجدناه في حتمته يجرى سنده نصوص حبيبة معنى  
شوقى . يمكن مفهومه كشكله مدانة حافية . ليس لأنكاء حسن  
مشكك دابة وحده في كل شجرة تصحفة . بل كدات هدم سروق  
هجوم حرسة . وه تكن وسيله سعة عن هذه هدم هي سكون  
مب . على كاد الشعبى عبا عن ضرس نصد من خلال الاصطلاح  
على نصد . وقد كد قد راب ن انصاف الذى يعيش في إطار شعب



المتصلة ، ذلك أن الأداء هو المسئول عن أن يظل النظام حيا بأصـ  
مع الجماعة ، وإذا فهنا الأداء بهذا المعنى ، فإنه يستطيع أن يقوـ  
الأداء هو من توصيل النظام ، ومن الممكن كذلك أن يسمى «أداء»  
المؤدي فإن الحياة ، وأن يطر إلى أنه وسلوكه بوصفها أداء ، لأنها  
في الواقع أداء وتمثيل للعملية الحاصرية

ويتفق شوقي مع المؤدى الشعبي في هذا ، هذا معنى العام لمفهـ  
الأداء ، ووصفته فهو منه ، كان في حالة أداء في مسرح مخصوص  
الخاص ، وهو منه ، مثل الخدمة فيه ، أنه محرم ، إن الجماعة  
تكون في أشد الحاجة إلى هذا ، مع ربه ، وإلى أدائها المعنى ،  
خاصة عند الإحساس الشديد بلواعى الفوق ، ولا تكون مهمة  
الأداء في هذه الحالة مجرد التوصيل ، بل الإثارة إلى حد المشاركة

ولا تمكن أن تكون المشاركة فعالة إلا عند يستند المؤدى في هذه  
المعيار الحصارى الذى تأخذ به الجماعة مستندة لـه ، أى عندما  
نظر وعين منه على الماصى وعين على الحاصر ، فإن جميع المؤدى في  
حتى الموضوعات والمواقف والحدود مستندة من تراثه ، ووصفه في  
فأب جديد يسير تيار النشاط الحصارى الذى تعيش الجماعة في  
عصره ، فإنه ينجح في تحريك الاستجابة المباشرة للنظام الذى ينع  
عليه ونفس به الجماعة في أعمق أعمقها ، وهذا يفسر لنا كيف أن  
الأداء لا يحدث مرة واحدة ، بل هو عملية مستمرة بالنسبة إلى الفنان  
الشعبى ، وهو خلق مستمر بالنسبة إلى الفرد الذى يبدع ويبدع فيه  
طاقة كبيرة من مكونات الوعى الجماعى .

ولقد كان أداء شوق لعملية الإبداع بوصفها استثمارا لرصيد  
التراث وخلق جديد في الوقت نفسه عملية مستمرة ، بطورا يكون  
هذا الأداء من خلال ما امتزج مكبانه من رصيد شعري هائل ، وهو  
يخضع نفسه في أن يكون هذا الرصيد ممثلا لتراثه وممثلا لعصره ، وقد  
يتمثل به هذا الرصيد في شكل قوالب لغوية جاهرة ، أو في إيقاع  
موسيقى محسوس يردد في نفسه ، ولكنه ، في كل حال ، لم يكن يسير  
عنه للقوة المهيمنة لأمر التراث ، بل كان يشتغل على مداوم قدره  
على التحرر من عملية الربط المقيدة إلى عملية الربط الحرة ، وبـ  
يكون الأداء تحت الظروف التى تتراوح على ذاكرته حول بطولات  
توجد في قديمه ، وهو يعمق هذه البطولات البودجية مرة في  
بوصفها الأصلى ، ومرة في بعدها التاريخى ، ثم يعيدتها آخر وهو  
بمرحلة حمة حصارى معاصر ، فود فرج من الأداء تخيل يتوحد في  
شكل مسرحى أو قصصى أو شعري ، تحرك بدخه يتوحد حر  
عديم ، وهكذا ، وهذا كان شوق مؤدرا ، فـ ، أو كـ ، قد جـ  
في كل حصة من فترة يبدعه الحصة

وبعد كان في أدائه مستمر محدد ، عملية حصة به حتى بعد  
ذكرى ذكريات وحصل من ماصى إلى حاصر ، ويصل هذه  
الذكريات تنبع على ألبان لدى مدعب حتى يصل عهد سـ ح  
جديد ، فه غير ماصى وهو الحصر ، وأمل مستقبل

من لشعوب هو خلاصة تركيبه حصارية معينة ، فإن شوق الذى يعد  
بكونيه بنفسى وريث حصارية معينة ، ثم تكونيه الثقافى أكثر أدـ  
عصر الحديث استيعاب مكونات بخصوص هذه الحصارية ، كان يطور  
في ذلك النظام الذى يعيش فيه الشعب المصرى خاصة والعربى  
بعمامة

وإذا كانت الحصارية تعنى التراكبات المعرفية التى تصل إلى حد  
لامتلاء ، وأن هذا الامتلاء يثرى النظام المنسبط بخصوص مختلفه ،  
فإن العمل حصارى به لا تقلب عند التراكبات المعرفية التى تصل من  
ماضى إلى ، ثم يكتمل بإعادة صرح والتوزيع ، لأن الحصارية  
لا تعنى الذات ، بل تعنى إعادة النظم على الدوام ، ولكن ما يفرح  
من هذا الامتلاء ، ثم غنى من بين مود التذكر ، وقد لتدبير شارية  
ربطه بالموقف الحصارى بقاء ، وهذا فإن من يسى من مع  
بخصوص الحصارية يكون على وعى دائم بأنه يرى في شخص ما ينفق  
وظروف الحياة ، بصرف النظر عن قيمة النص الذى يتمثل به ، إذ  
إن النص لا يكون سوى مادة لتشكيل الحقيقة ، وهذا يكون هذا  
إنسان يردد للعروض ، الذى يتربى بها ما ينفق وموقف الجماعة ،  
عامل استمرار للحصارية ، أى بعد جزءا من ديبانها التى تمثل في  
الارتباط بالنظام والعمل على تغييره في آن واحد

وبدا عن قرنا بين عملية ترويض النصوص في الحياة الشعبية  
والدافع وراءها ، والدافع الذى كان يدفع شوق إلى الاستقاء من  
مبع التراث ، ابتداء من الشعر بإيقاعه ولغته ، إلى موضوعاته  
مسرحة ، وقصصه ، فإنه يجد أن كليهما يعيش العملية الحصارية  
لمستمرة بكلاهما مشغول بعملية التذكر ، تذكر تراث الماصى الذى  
يحدث في شكل نصوص مروية ومدونة ، وكلاهما يتفق بها ما يعين  
عن الحاصر ، أى أن كليهما يتأمل الماصى من خلال عملية التذكر  
الدائمة ، لصالح الحاضر الذى يسير في الإنسان الإحساس الدائم  
بالفوق ، وذلك من أجل مستقبل مأمول ، وتعبير آخر نقول إن كليهما  
يتأمل الماصى من بعد جديد ، وهو لا يتعامل معه في حد ذاته ، بل  
يتعامل معه من خلال حديثه مع نفسه ، وهذا استطاع شوق أن  
يراصل العنبة الحصارية من خلال هذا التفاعل العميق معها ، كما  
استطاع في الوقت نفسه أن يضيف إلى رصيد التراكبات المعرفية  
صيدا آخر ، عندما استطاع أن يجعل من نصوص الماصى حركة إغناء  
لأشكال لغوية ، وصورة مبهمة ، وبمور نسجوية ، بل طغوس ديبية

#### ٤

ولم يكن شوق يطر إلى الدور الحصارى للعملية الحصة بوصفه  
مجرد تذكر بآنى فهو الخطر لرصيد الماصى ، بل إنه كان يطر إلى  
إبداعه بوصفه أداء متصلا للعملية الحصارية ، وإذا ذكرنا كلمة أداء  
فإن بود أن يوضح معناه ووصفها بالإحالة إلى ما يحبه الأداء المعنى  
في الحياة الشعبية ، وهو ما يسمى اصطلاحا performance  
بالأداء الذى للتراث الشعبى جزء لا يتجزأ من العملية الحصارية

وبهذا تحدثت رسالته الشاعر بكوبها رسالة كوية إلى جانب كوبها رسالة اجتماعية . وهذان هما قطبا الإبداع على الدوام . على أننا إذا أضفنا إلى هاتين العبارتين قوله المأثور إن الشعر ابن يورين هما نصبة والتاريخ . فإننا نجد أن الشاعر يقف بين ثابنتين أحريين هما الطبيعة والتاريخ . ولذا يصدد العديد للمعاجيم المسممة لتكون والطبيعة والتاريخ . ولكننا نود أن نقول إنه لم يؤثر عن شوق أنه شاعر الطبيعة الأول . ولا شاعر المكون الأول . بل ما أثر عنه أنه شاعر التاريخ الأول . ولكن . لو اقتصر مفهوم التاريخ على أنه مجرد رواية الأحداث أو التمثل بها في مواقف عصرية مثابة . لما تحققت لشوق تلك الشعبية . ذلك أن الشعبية مفهومها الحصارى - كما سبق أن ذكرنا - لا تتكون إلا من خلال الالتحاق على عدم يصنع في أشكال مية يصطليح عليها . ولا يتحدد النظام بمجموعة من العلاقات الاجتماعية محسب . بل إلى هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تناسك إلا في إطار نظام كوي . وهذا هو السر في صرامة النظام وحديثه في آن واحد

وستطيع أن تقول إن التاريخ عند شوق كان له مفهوم خاص فقد اتسع ليحتضن الكون والطبيعة والرسالة الاجتماعية جميعاً . أي أن التاريخ أصبح مستودعاً للنظام الأمثل

## ٦

وعندما يسط التاريخ للشاعر منه بحث اقتراب المصطفى من الخضرة . بدأ الشاعر يعيش في شمره لعبة الحذل بين المصطفى والحصار الغائب . أي لعبة الغائب الحاضر والحاضر الغائب . واللغة فضلاً عن أنها حصارية (ذلك أن حاصر الحياحة لا يتكشف إلا من خلال الامتداد في المبدأ الزماني والمكاني) . فهي أيضاً لعبة كوية . فالهدف منها ليس إدراك المماثل بين الأشياء في الماضي والحاضر . بل هو إدراك حقيقة الأشياء . والحقيقة محاسن الكون . وهذا هو لانكس عن الظهور في هذا المكان أو ذاك . وفي هذا الزمن أو ذاك<sup>(١)</sup> . ولهذا فإن المصطفى عندما كان يتزاحم مع الشاعر . كان الشاعر يختار من جزئياته ما يجد فيه كنزاً لحقيقة الحاضر . أو يجد به كنزاً حقيقة كلية

لنظركم اقتراب المصطفى من الحصار في موقف من المواقف عند شوق . فأخذ يصاحبه بالمثل بين الأديان إلى أن اختزن الموقف الكوني للإنسان القديم والحديث في نقطة :

رب شقت العباد أزمان لا كـ

حب بها يهندي ولا أنبياء  
ذهبوا في الهوى مذاهب شتى

جميعها الحقيقة الزهراء

فإذا لقيتم قوماً بها

فله بالقوى إليك اهتداء

وإذا آلمسوا حميلاً بتـ

يد فإن الجبال منك حياء

وبذا كما قد وصلنا إلى تحديد المفهوم الخاص بشعية البدع الفرد . أو بالأحرى شعية شوق . في إطار تحديدنا لمفهوم الشعية كصاها الحصارى العام . فإننا يمكننا أن نتقل بعد ذلك إلى مجال آخر من هذا البحث عندما نتساءل : كيف حقق شوق نفسه وفي فته هذا المفهوم ؟ وبعبارة أخرى : كيف استطاع شوق أن يتجاوز مفهومات فته التأثير في الجمهور المحدود برمانه ومكانه إلى جمهور أحرص يعيش في نفس المكان ولكنه تحاور ربه ؟

فإننا إن نسلية النظام . أي وضعه في أساليب فنية تحمل معايير هذا النظام . هي الصياغة للحفاظ على النظام . أي على شعية الحياة في إطار صاها الحصارى . حيث أن الأساليب الفنية التي تكون ماثلة في ضمير الحياة على الدوام . هي التي تحفظ لها صحتها برء النظام . ومعنى هذا أنه إذا كان للنظام قوة التسلط . فلا بد أن تكون القوة الفنية التي تحمل هذا النظام لها القوة الآسرة للتسلط . لأنها لو لم تكن كذلك . لتفقدت سر تعلق الناس بها . وبعبارة أخرى نقول إنه إذا كان النظام أسلوباً مثالياً في الحياة يستقي إليها فإن اللغة التي مهمتها الإثارة إلى حد المشاركة في هذا النظام ينبغي أن تكون مثالية . ابتداء من اللغة في حد ذاتها . إلى الرموز والتأويلات القديمة ثم إلى المعيار والقيمة . ومعنى المثالية أن يجمع كل هذا المعيار التاريخ لا المعيار الفرد . وهذا يكتب التعبير القدرة على الاستمرارية . ويكون الاتفاق عليه عندئذ أكثر من الاختلاف . كما تكون جملة الكثرة محرو أكثر من أمراء الفلة

وكان شوق يعرف رسالته منذ أن بدأ الشعر يتحرك في نفسه . وظل وعيه برسالته يسوم مع عو قضاوته . وكانت ثقافته تنمو من داخل برائه ومن داخل حصارته لا من خارجها . بل إن ما استوحىه من ثقافة العالم العربي . لم يكن له أثر إلا في إطار رصيد تراث الحصارى . ومعنى هذا أنه إذا كانت الظروف قد قصت أن يشأ شوق في قصر الحاكم . فإنه مع عو حسه المعنى . وما صاحب هذا الحس من نوتر . بدأ إحساسه بالعربة من هذا الجو الكهوفى يتزايد وهذا يصير لنا كيف أنه بعد أن قصى مدة وجيزة من عمره بقول فيها شعر الولاء التقليدى . استجاب لجرده الداخلي . ليقيه من أن صه ليس ملكاً لمطالب الحياة اليومية العاجلة . بل ملكاً للحياة والتاريخ . وفي هذا يقول شوق : «والحاصل أن إنزال الشعر مرة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بعيره . فحرفة يحل بها وينبأ بها الشعراء . إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليثقوا بمدحه ويصنعوا بوصفه . داعين فيه كل ملعب . آمدين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون»<sup>(٢)</sup> . ويقول مرة أخرى معبراً عما كان يهمه من رسالة النص : «ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السيل من أول يوم . وعلمت أني مشول من تلك اللعبة التي يؤتيا الله ولا يؤتيا سواه . وأني لا أزدى شكرها حتى أنشأ الناس غيراتها التي لا تحمد ولا تعد»<sup>(٣)</sup> .

وإذا انشأوا التاليل هرا  
فإليك الرموز والإعلاء  
وإذا قلدوا السكواكب تريا  
با لك السنا ومنك السناء  
وإذا ألخوا السبات لن آ  
لار نسماك حسنه والنقاء  
وإذا جموا الحبال سجدوا  
فالمراد الخلالسة الثمينة  
وإذا تُعبد الملوك فإن الله  
ملك فضل محبو به من تشاء  
وإذا تُعبد البحار مع الأسماك والعاصفات والأقواء  
وسباع السماء والأرض والأر  
حام والأمهات والآباء  
لسملاك المذكرات عبيد  
خضع وللزينات إياه  
رب هذى عقولنا في صياها  
نلها الخوف واستباحها الرجاء  
لعمقناك قبل أن تأتي الرمة  
نل وقلمت عبك للأعضاء  
والتمعن في هذه الآيات لا ينحى عليه البناء الذي يظلم عليها ، وقد  
طلت الآيات تنورج بين شطرين ، شطر ملك الماضي وشطر ملك  
للمحاضر ، إلى أن يصهر الماضي في الحاضر فيها يمثل الحقيقة ، ومن أن  
الإنسان مخلوق من عجنة مزاجها الخوف والرجاء ، وأن هذا  
التكوين لا بد أن يؤدي في داخل النفس الإنسانية إلى عشق للقوة  
الكوبية في كل زمان ومكان .

وقد لا يصل إدراك الخائل بين جزئيات لثافي والمحاصر إلى حد  
الكشف من النظام ، بل يقتصر على إعادة تمثيل الموقف القديم  
بوصفه دالا على مدلول معاصر لا يُشار إليه ، بل يدرك من خلال  
صنية الربط والتشبيك الذهني . وهذا تتجاوز عملية التمثيل مجرد  
مقاربة بين موقعين لتدخل في الإطار للفرق الذي يحتفظ للدال  
بشيرة من ناحية ، ويصح من ناحية أخرى المجال للتحليل الخيال  
الذي يدرك أن تمثيل هذا الشيء يعنى قابليته لأن يتكرر حدوثه  
يقول الشاعر في قصيدته الشهيرة « كوار الحوادث » .

بست فرعون بالسلاسل نحى  
لزهج الدهر عربيا والخفاء  
فكان لم يهن جودها الدهر ولا سار عطفها الأمراء  
أنطيت جرة وقيل إليك الهر قومي كما تقوم النساء  
فشت تظهر الآباء ونحى الد  
مع أن تترقى الغراء  
والأعاصى شواحي وأبواها  
بيد الخطب صخرة صماء

فأرادوا لينظروا دمع فرعو  
ن ، وفرعون دمعهم العفاء  
فلزوه الصديق في ثوب ففر  
يسأل الجميع والسؤال بلاه  
فبكي رحمة وما كان من يكي ولكها أراد الولاء  
وكما يحزن التاريخ مواقف مثابة ، يحزن صميم الجماعة وحساب  
عميقا نظام الحياة الخالي . وهذا الحس الخاص بنظام الحياة لا يتنى  
قط في حياة الجماعة ، بل هو - على العكس - ينعمر في كل لحظة  
عندما تتدعي الأحداث . وقد كان شوقي يحزن نظام الجماعة في  
حبه بقدر ما كان يحزن التاريخ في ذاكرته . وما هو ذا يمثل بما  
يمكن أن يشارك به الجماعة من إدراك لنظام الحياة ، وذلك في موقف  
من مواقف مسرحيته « على بك الكبير » . فهناك صوت مصري  
متحور يشكو طيان الباطل ، لمصرى آخر مثله . ويرد عليه الصوت  
الثاني مؤكداً أن الحق لا بد أن يسود بها تنادى الباطل ، لأن الحق  
نظام كوني وإن غاب زمنا عن الحياة . يقول صوت ردا على كلام  
سابق :

ما قد دهالك دهسان  
ومثلل شأنك شأنى  
أنبت طسطا لشظى  
وكان تحفى أنسالى  
عرجت مها مع اللب  
لمسلا طلسانى  
فر فوق طسرى  
من لا يسرى ويسرانى  
أهياا طلسبه صلاح  
في صورة الشبسطيان  
فصاح في قعدا ترجل !  
لقد سرفت أنسالى  
عندك يرد صوت آخر عليه متسائلا :  
وما جرى ؟  
بكل الأول حديثه بقوله :

قلت له  
بل الإنسان لي أنسا  
فقال ذلك أمس  
إلا إنها اليوم لئنا  
بل هي لي وحدى فدعها لي وامض من ها  
ثم ومسك بيده  
كسأها كم الشمر  
ثم أصلى ظهر الإنسان  
للسكن ... لم يسر  
حتى صمت هبلة  
وصرخة من الشهر  
وأبصرت عسسى وراء  
الليل آية القدر

## حـمـلـيـة جـيـشـيـة

مـثـل جـيـشـيـة  
فـي جـيـشـيـة راجـيـة  
وغيـشـيـة عـلـى الأثـيـر<sup>(١)</sup>

في عمله المسرحي . إن الشخصيتين قد ثبتتا في التاريخ من خلال الأخبار والأشعار ، ولكنها لم تثبتا في عمل هي متكامل على مستوى اللغة الرسمية . وإذا كانت بطولة عترة قد تكاملت في إطار السيرة الشعبية التي لا بد أنها كانت تروى في عصر شوقي ، فإن السيرة ، مهما تكن قيمتها ، ليست بالعمل الفني الرسمي الذي تصبغه قيود تاريخية ودية محددة . ومن هنا كانت رغبة شوقي في بحث هاتين الشخصيتين بوصفهما مثالا حصاريا عربيا ، وكأنما شاء بذلك أن يكل ما أعطاه التاريخ

على أنه إذا كانت الروايات القديمة التي حكيت عن عترة ، وبالمثل شعرة ، تهدف إلى إبراز البطولة الفردية التي تتحقق عندما ينجح البطل الفرد في استرداد حقه من مجتمع ظالم ، فإن بناء العمل المسرحي الذي يحمل مجموعة من الشخصيات تلتف حول البطل لتقف معه في صراعه ضد القوة الماثلة له - هذا البناء الأساسي للعمل المسرحي عند شوقي من شأنه أن يوسع من دائرة البطولة الفردية ، وذلك من خلال الحوار للشابك ، والمواقف للتصارعة ، لتشمل البطولة الجماعية . وفي هذا يلتقي شوقي مع السيرة الشعبية ، في أن كليهما يهدف إلى إيقاظ الحس الجماهيري نحو قيم ومعايير تفرها الجماعة داخل العمل ، من قبل أن تفرها الجماهير المستقبلية لهذا العمل ، أي أن المشاركة الجماهيرية تتم داخل العمل قبل أن تتم خارجه

إن عملية التمثيل هي عملية نحس للطريق إلى ما يليق على العقيدة الفنية من تحديد للمسببات في إطار النظام الأمثل ، وليست مجرد التنبؤ إلى العلاقات عن طريق التلاعب بالصورة . ولكن العقيدة تأتي أن تحدد معها تسمية الأشياء بمسبباتها ، فما أن تلتقي الأشياء والكلمات في جوهرهم الحقيقي حتى يوثق أن تسمى الشيء باسمه ، إذا باسعة فنحن المسمى بـجـيـشـيـة . وبهذا يظل الفنان العبقري يسعى وراء تسمية الأشياء دون أن يسميها ، وبهذا يظل شغله الشاغل هو البحث عن الحقيقة

نقد كانت عملية التمثيل من خلال إدراك المشاهدات هي شغل شوقي الأول . وقد كان الرصيد الحضاري الخائل حاضرا في نفسه ، كما كانت طاقة اللغة عنده حية نابضة . ولم يبق بعد ذلك سوى أن تصاد اللغة المثال وأن تصهره بلانها ، ملمحة له دون أن تسميه . واللغة في هذه الحالة هي التي تفكك الأشياء وتربطها بحيث تجعلها مرئية من خلال للكلمات ، كما أن اللغة بهذا المعنى تغير من نتائج المبركات ، وتقطع استمرارية الأشياء عندما تنتزع منها بعض الخادج دون غيرها . وحينما تكون اللغة قادرة على هذه العملية ، يكون هناك تمثيل ونحوه ولجميع للأشياء وكشف عن أسرارها . وعندئذ تكون اللغة مكان لقاء المصحة والإشراق . أي مكان اللقاء الوجود والتمثيل . وعندما يقدم الإنسان الحقائق ولا يقدم معه في التمثيل ، تصبح اللغة المركز الأول للحقائق ، وتستطيع عندئذ أن تختزل العالم في كلمة من الخائل .

لنظركيف يدير شوقي الحوار على المستوى الجماهيري في مسرحية مجنون ليلى ، عندما وقف «مازل» الماهر لقيس بين الخمسين ، اجمع الماهر لقيس والجمع المتأخر ضده ، وكيف يؤدي هذا الحوار إلى المشاركة الجماهيرية داخل المشهد وخارجه في آن :

مازل

إن قيسا معشر الخي أخ

واين هم ، ألفه لبراون ؟

أصوات .

لا ورب البيت

مازل :

أصغوا لي إذن

ثم ظنوا كيف شتم في الظنون

إن قيسا شاعر جيد الذي

لا يجاري ألفا من منكرين ؟

أصوات

لا ورب البيت

مازل

أصغوا لي إذن

ثم ظنوا كيف شتم في الظنون

إن قيسا سيد من هامر

واين صادقات ، أليه تمخرون ؟

أصوات

لا ورب البيت

وتظل عملية إدراك الخائل بين الماضي والحاضر في الإطار الكلي للمفهوم الحضاري تلح على شوقي . وإذا كانت عملية الاستمرار محاصرة ، وما يحدث مع هذا الاستمرار من تعب ، ثم خيبة وفي بطن بين الجماعة ، فإن الفنان الفرد الذي يتحرك من خلال حس حصارى باني ، يعرف أن مسئولية حصارية في المقام الأول ، أي أنه يكون مدركا لكل الإدراك لأن فنه موجه لتحقيق صورة جماعية ولم يكن شوقي داعيا سياسيا ، وميله الإثارة من خلال الخطب والمقالات ، ولكنه كان فنانا شاعرا . والمصحة الفنية في إطار هذا للمفهوم الحضاري لا تتحقق إلا من خلال تشكيل المثال الذي يلقى ظلاله على الواقع . والمثال قيمة ومعياري لم يتكونا في يوم وليلة ، بل تبلورا مع التاريخ . ومعنى هذا أن المثال مصطلح عليه من قبل وأنه يعيش في صميم الجماعة ، وإن ظل في حاجة على الدوام إلى من يرويه

وبل هذا هو السبب في بحث شوقي لشخصية عترة ومجون ليلى

والآن أغصرت بقتله الرّمز  
كفعل جزار اليهود بالبحر  
برأها من العيوب وعقر

وبهذا التمثيل يعلو هذا الصوت فوق صوت منارل ، وتآخذ الجماعة في  
الانسلال من حول منارل لتضم إلى بشر المناصر لقيس ، وتسمعه  
وهو يقول لمنارل من فوق للبر ..

علّ الحق ما  
أنت والسطه على الحق أمير  
إعما أنت لقيس حاسد  
منطوي الصدر على الحقد المهين  
بامناز يابن عصى أصع لي  
أنت دون أنت دون أنت دون !

إن الشاعر في هذا المشهد لا يود أن يعبر عن فكرة درامية ، ولا يود  
أن يمس في نفس القارئ بشعر وجداني ، ولكنه يهدف إلى  
المشاركة الجماهيرية لجمهور القراء إزاء بطل غير قادر على إشهار السيف  
في وجه كل ظالم كما يفعل حنّرة ، ولكنه مثال في قدرته على تحمل  
الألم ، الذي وصفه الشاعر بأنه ألم عبرى ، عندما قال على لسانه

تفردت بالألم المصبرى  
وأصبع ما في الحياة الألم

ولا يعبأ في هذا المقام أن نغف من أعمال شوق موقفاً قديماً ، كما لا  
يعبأ أن نقلب ما قيل وما يقال حول قيمة مه يسرحى أو مه  
الشعري ، بل إن ما يعبأ في هذا البحث أن تؤكد قدرة شوق على  
استيعاب تراث الحضارى ، وامتلاكه الوسائل التى تجعل من فنه  
مشاركة جماهيرية لإدراك المثال .

ولعل هذا يفسر لنا اهتمام شوق بتصوير الجزديات ، حيث تركز  
كل جرئية على مفهوم لقيمة مثالية . وقد يأتي تصوير الجرئية هذه  
بوصفها صدى للهاوى وقد يكون التصوير انعكاساً للحاضر ، ولكن  
الحاضر والماضى يتوحدان معاً في تكوين المثال بوصفه رصيداً حصارياً  
يمكن أن يستحضر في كل وقت

فهذا ابن عوف المناصر لقيس يذهب لمقابلة المهدي والد ليل ،  
ويشرع في خلع حذائه قبل أن تطأ قدمه بيت المهدي . وحديث يقول  
له المهدي .

أنتلع نطيك ! لا يابن عوف  
تشدك باليه لا تفعل  
أتمشى إلى منزلى حافياً  
فليتك ، من أنا ، لمنزلى

يرد ابن عوف قائلاً

حلفتها وانتمعت التراب  
إلى عيمة السيد الفضل

اصفوا لي بلان  
ثم طنوا كيف شتم في الظنون  
إن قبا قد بيني انحد لكم  
ولسجد ، أقبس تكفرون ؟

أصوات .  
لا ورب البيت  
منارل

اصفوا لي إذن  
ثم طنوا كيف شتم في الظنون  
أنا في ودى وإعجالي به  
لا بداني الرواة للعجبون  
شعر ليس عبرى محال  
لبنه لم يتحلله المون  
إلى أعنى عليكم عاره  
رب عار ليس تمحوه النون  
فجرت ليل وهجت أمها  
وأبرها وتلاذى الأكرتون  
وهذا كل لى من عامر  
حين يلقى الناس ، عنى الجبن

أصوات كثيرة .  
هو ما قلت  
منارل .

إذن ما بالكم  
لم تفرزوا ، ما لكم لا تفصرون ؟  
هو ذا بين مع الرأى أنى  
بطاً على وأنتم تنظرون  
وأبو لبلى أمسرو أفرى له  
رقة القلب وأعنى أن يابن  
بعد حين يعبث القوم بكم  
ومن على بسلبيل يخرجون  
أن بما قومكم لكم أن تعلموا  
أن قبا هنك الحنّرة المصون  
قبس لم يترك لسلبيل حومة  
ما الذى أنتم بقبسوا فاعلون ؟

صوت .  
ساجن لابس من تأديبه  
صوت آخر :

إن بالسوط يُرعى الأجسون  
وتنوب الأصوات المطانة تأديب قيس إثر انعطافها بما قاله منارل ،  
إلى أن يبرى صوت يعبر من اتجاه الإثارة ، ويحطها مع قيس  
لاصده

صوت  
ماز يابن الم ما هذا الخبر  
رفعت قبا فجعلته القمر

ولكن هذا الرد لا يكفي لأن يشير في حس القارئ الشعور بمثل التبل .  
ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل « نصيب » ليقدّم هذا  
الثال من عمق التاريخ ويقول .

دعه يأمهدى بفعل  
إعنا يـــــــرمي لمي  
كالحين بن علي  
هو بالعشاق يُعنى  
الحسين انعمل القرب  
إني واليد لــــي  
فراء حالبيا في صاخر  
حذالدار فــــجنا  
قال لا أملاك بــــابن  
المصطفى بنــــأ ولا ابننا  
أنت في الــــدار أمير  
لها شئت فرنا<sup>(١)</sup>

إن الفنان عندما يكون مستوحيا كل الاستيعاب لثقافته الحضارية  
بروافده المختلفة وعندما يشمله عبق أن يكون فيه وسيلة بحث لروح  
الجماعة التي ينحس أن تصيبها الغيرة والخلة <sup>(٢)</sup> أي عندما يتحرك كإن  
رسالة فيه حضارية في المقام الأول - هذا الفنان هو الذي يستطيع  
أن يقدم إلى الإنسان أهم لاحتياج في احتياجاته النفسية <sup>(٣)</sup> يجعله  
يشعر بأن وجوده قيمة في عالم له معنى ولا يمكن أن يحقق الفنان  
هذا الهدف للثالث إلا إذا ارتكن إلى الحاجج الأصلية القلبية <sup>(٤)</sup> سلفي لا  
تكون قرية كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون مترعة من  
تراثها الحضاري . إن هذه الحاجج ليست ملكا لأفراد ، بل هي ملك  
للجماعة ، وهي المركز الذي يسمى الجميع عموه وإذا ما تعلق الفنان  
أولا بهذه الحاجج وسمى إليها ، فإنه يؤكد بذلك لا دوره الاجتماعي  
موجب . بل مكانته الاجتماعي كذلك .

ولي بعض الأحيان يكون الحاضر ، في لحظة تصوير الماضي ،  
أكثر إلحاحاً على الشاعر من الماضي نفسه . وعندئذ يطل الحاضر من  
خلال المشهد التصويري القديم ، يؤكد قيمة لا تتحدد بزمان ولا  
مكان ، وهنا مشهد يصح بين عمرو وزهير أنمي حيلة ، وصخر  
الشاب المرفه الناعم الذي جاء يحلب حيلة ، ويدور فيه الحوار  
الثالث

عمرو  
أهلاً بصخر مرحباً  
بالقمر العاني لنا  
ماهله الحلة ، ما  
أظرفها ، ما أحنا

زهير  
أصعده الشام ؟  
صخر .

ولم لا تذكران الجناء ؟

منعاه أهل من دمشق ملحمة ونما  
عمرو :

تلك أمور يــــأخى  
بمرفها أهل الخي

زهير  
وما ذلك ، ما التلجلج يا صخر ، وما أهله ؟  
صخر :

لياب مثل ألواني  
من الرشي وهاليسه  
لكل مسكنا ثوب  
إليه جئت أهليه  
زهير .

عمرو تأمل ياها حنة  
لله ما أهبي وما أهجا  
الحق ما قال في صاخر  
منعاه أهل بلد منجا

ولا تقتصر وظيفة هذا المشهد على الارتفاع بدرجة حثرة الحارث  
الحسن عندما يتذكره القارئ وهو يمثل هذا المشهد الناعم من  
الرجال ، بل إن هذه العملية المقارنة سرعان ما ترحل للتفرق من  
الحدود إلى المطلق ، عندما يتأمل القبة في حد ذاتها ، بعيداً عن  
حدود الزمان والمكان .

وليس في وسعنا أن ننقص الشواهد التي تشير إلى قدرة شوقي على  
التحرك في الإطار الحضاري الشاسع الذي كان يعيش فيه بروحي  
كامل ، ووسائله في بث هذا الوعي بين الجماعة . ولم يكن الهدف هو  
أن يجعل الجماعة تسمى ما كان ، بل كان هدفه أن يجعل الجماعة تسمى أن  
ما كان لا يمكن أن يكون إلا إذا كان له استمرار في إطار الحياة  
للشعر .

وقد شاء شوقي أن يجعل من هذه نموذجاً لهذا التغيير الحضاري .  
وما لاشك فيه أننا مازلنا نحس هذه القيمة إحساس جيله بها .

## ٨

وقد نظر البعض أن شعبية الأدب تسمى استخدامه للغة العامة  
أو المشاركة في قوتها شكل أو آخر . ومن هنا قد يظن أن شوقي  
شعبي لأنه ألف الشعر العامي الذي دخل مجال الغناء ، أو لأنه ألف  
قصص الحيوان للأطفال ، أو لأنه كان يشير في شعره في بعض  
الأحيان إلى بعض المعتقدات الشعبية ، أو لأنه تناول في آخر أيامه  
موضوعاً شعبياً يجمع كل النجاح في التعبير عن جوه الشعبي بلغة الشعر  
وهو موضوع الست هدى . على أننا نصيب إلى هذا التحديد الصحيح  
لفهم الشعبية أن شوقي احتدى القصص الشعبي في تأييده القصص ،  
سواء في مباءة أو في جوه ومزيماته . فالقصص عنده ، كما هو الحال في  
القصص الشعبي ، يعتمد على السرد المتتابع ، وعلى اكتشاف



المحادثات ، وعلى الرّح بالأبطال في عوالم عريّة وسحرية في بعض الأحيان ، كما هو الحال في قصتي «ورقة الآس» و«أميرة الأندلس» . وانقص عنه كذلك ، كما هو الحال في القصص الشعبي ، يعتمد على ظهور القوى الشريرة للسلط الخيرة واقتماؤها له ، ولكن ما نلبث الأمور أن تتجلى عن انتصار الخير . حقا إن القصتين ، ونعني قصة «ورقة الآس» وقصة «أميرة الأندلس» ، تعتمدان على حقائق تاريخية ، ولكن هذه الحقائق التاريخية لم تكن من الاكتال بحيث تركت الحرية للكاتب لأن يمارس كتابة القصة وفقا للمادح الشعبية السائدة آنذاك

على أساس ما رأينا تؤكد أن الشعبية بمعنى القدرة على استثارة الجماحة إلى الحد الذي تشارك فيه المدح في عملية المدح الحاصري على المستوى العموي والأدبي والاجتماعي والسوحي ، ما كانت لتحقيق لشوق لو أنه اقتصر على هذه الأحوال القريبة من لغة العامة وحياتها وفيها .

وهذا فإنه يسلف النظر إلى إيجاز شوق الفني في إطاره الكلي ، فالمصية الفنية ، سواء بالمفهوم الشعبي العميق الشامل ، أو بهذا المفهوم المحدود ، كانت حد شوق عملية واحدة . إنها القدرة على توظيف اللغة في مستويات مختلفة ، وفي وظائف مختلفة متنوعة . وهذا هو المفهوم الحاصري الحقيقي ، الذي يعنى الوحدة في إطار التنوع ، كما يعنى القدرة على إرسال ما استقبلته حاضنته وتلقاها في موجات مختلفة ، تصل إلى أبعاد مختلفة ، منها الذاتي ومنها الذاتي .

#### ٩

والانتقال من الحديث عن شعبية شوق إلى الحديث عن شعبية حافظ ، يجعل نقف وقفة متأنية ننأمل فيها نتاج حافظ الشعري في ضوء معيار الشعبية الذي اصطدحنا عليه

والشعبي في رصيد حافظ الشعري يجده معنا بصيغة خاصة بأحداث حاضره ورجال حاضره ولا يؤخر عن حافظ نص مهم يرتبط بالتاريخ العربي سوى قصيدته العمريّة وهذه هي نقطة الاختلاف الأولى بين طبعة الشعر عند كل من الشاعرين فبينا وجدنا أن شوقا يتحرك في رقعة حصارية عريضة زمانيا ومكانيا ، نجد أن حافظا يعنى أكثر ما يعنى تسجيل الحاضر بوصفه حاضرا فحسب وبس هناك ضرب في أن يعنى الشاعر بحاضره ، فكل شاعر ، بل كل فنّان ، يتنطق بطبيعة الحال من حاضره ، ولكن ما نريد أن نقوله هو أن شعر حافظ ثبت للناس في أحداثه بحيث أن التلقي لشعره بعد عصره ، لا يرى فيه لغة ومصنونا سوى ما كان في عصر حافظ الذي لبى وانقص ، وأصبح يشغل ، في سكون ، رقعة من التاريخ

ولا يختلف موقف التلقي لشعر حافظ في أحداث الماضي ، وهي قلة ، من شعره في أحداث عصره ، فكلاهما بالنسبة للتلقي ماضى ساكن ، وإن كان هذا ماضى قريب ، وذلك ماضى بعيد

ولسنا بمحاولة للكشف عن حسي حافظ للماضى من خلال قصيدته العمريّة . ولا يعني في هذا الحال أن نقف محللين لأبيات القصيدة . بل إن ما يعني هو الكشف عن بناء القصيدة ، الذي يكشف بدوره عن علاقة الذات بالموضوع .

وبدا حافظ هذه القصيدة بدياجة من أربعة أبيات ، يستحضر بها الشعر لعله يكون في عونه في التعبير عن هذه الشخصية الحبيبة ، شخصية عمر بن الخطاب . يقول :

حب الفراق وحسبي حين الفيا  
أنى إلى ساحة الفاروق أهديا

وبحتمها بقوله .

فر سرى للمصاني أن يوانسى

فيها فإن ضعيف الحال وأهيا

واستدعاء الشعر هنا يعنى أن يكون حضوره قويا قوة الشخصية التي يستدعيها . وهذا فإن الشاعر يبدأ القصيدة ، بعد هذا التفت لقيمة الشعر ، باستدعاء عمر بن الخطاب ، أى إيقاظه لكي يسمعه ما يقوله ، أو بالأحرى لكي يستمع عمر بنفسه إلى ماأثره عندما يحكيها التاريخ .

وبهذا تكمل ثنائية التكلم والمستمع ، أى الشاعر وعمر بن الخطاب على أن هذه الثنائية لا بد لها من شخص ثالث هو الخلق الحقيقي . وفي هذه الحالة يتحول عمر بن الخطاب إلى البطل الغائب لتحدث عنه . ويظل حضور هذا الثالث يتحكم في القصيدة من أولها إلى آخرها . فالشاعر يتحدث إلى البطل الذي يستمع إليه وهو قابع في مكانه في ركن بعيد من التاريخ . وفي بعض الأحيان يتذكر الشاعر للخلق الحقيقي فيشاركه معه في تأمل ما حدث من خلال العبرة والموعظة . ويرتبط هذا البناء الثابت بثبات الموقف ، أى بثبات الأحداث التي وقعت في زمان ما ومكان ما . فإذا أضفنا إلى هذا ما تتم به أبيات حافظ من أن عدل عصر عدل فريد لا يمكن أن تتجزه أية شخصية أخرى في التاريخ ، وهو نفس الإدراك الذي رسخ في ذهنه للتلقى من قبل عن هذه الشخصية ، فإننا نصل بذلك إلى الحقيقة التي نريد أن نصل إليها ، وهي أن حافظا لم يكن يمشي حركة الماضى المستمرة في الحاضر والمستقبل ، بنفس الحس الذي كان يجته شوق .

وحق عندما تحدث حافظ عن شيكسبير ، فإنه أيقظه كذلك على نحو ما أيقظ عمر ، وتحدث إليه بصميم الخطاب ، بل إنه أيقظه صراحة لأضما عندما تحدث إليه قائلا :

فنى ساعة وانظر إلى الخلق نظرة

تجدهم ، وإن راق الغلاء ، هم هم

ولعل في قول حافظ «هم هم» إشارة أخرى إلى موقف حافظ الثابت من الماضى ومن الحاضر معا . فالتناس بأحلامهم وتوهمهم هم في عهد شيكسبير كما هم في عهد حافظ . حقا إن الشاعر يعنى أن

الناس في الحاضر هم امتداد لأناس الماضي ، ولكن التعبير يؤكد الثبات في الهوية .

وليس الحاضر في شعر حافظ مختلفاً عن الماضي في شعره . فهو إذا تحدث عن أحداث عصره ورجال عصره ، فإن شعره يثبت الأحداث والرجال بعصرهما . حريق ميت عمر ، الذي يتحدث عنه الشاعر ، هو الحريق الذي حدث في عهده ، والمرأة التي يتحدث عنها هي المرأة في عصره ، وكذلك الجامعة ، وغير ذلك من الموضوعات . ويتولد هذا الإحساس عند القارئ من خلال شعر حافظ نفسه ؛ فضلاً عن أن التلقي يعيش نظام الشعر المصباح ، شعر هذا العصر ، على وتيرة واحدة في ديوانه ، فإن حافظاً لا يجعل اللغة تتجاوز الماضي والحاضر إلى الحقيقة والنظام والكون .

ولا يعني هذا أن حافظاً لم يكن صادقاً في التعبير عن موم عصره ومشاكله ، فهو على العكس من هذا ، قد اشهر بحبه القريب من حس الشعب . فقد كان حافظ يحس إحساساً عميقاً بالمفارقات الاجتماعية ، كما كان يحس بالمتناقضات الشديدة في عصره ، وقد كان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات في كل مجال يحده بتأحا في شعره . فهو يحتم - على سبيل المثال - قصيدته في حريق ميت عمر بقوله :

لقد شهدنا بالأمس في مصر عروا  
ملاً السجين والسفراء انتهبوا  
سأل فيه النصار حتى حسينا  
أن ذاك الفناء يجري نصارا  
بات فيه التعمون بلبل  
أنجل الصبح حنه فتواى  
يكتمون السرور طورا وطورا  
في يد الكأس يظلمون الوقارا  
ومعنا في (ميت عمر) صباحاً  
ملاً البرّ فحجة والبحارا  
جنّ من قسّم المخطوط لهذا  
يشقى وذاك يمسكى الدبارا  
وهو يقول في قصيدة بحث فيها على تمعيد مشروع الجامعة المصرية .

يكى هي بلد مار النصار به  
للوافدين وأهلوه على سغب  
من نراه وقد باتت عزائمه  
كرا من العلم لا كرا من الذهب  
هذا هو العمل للزور فاكتموا  
بالمال إنما اكتتبنا فيه بالأدب

وربما كان مثل هذه الأبيات وغيرها التي كان حافظ ينثرها بين ثنايا قصائده هي التي جعلت البعض يرى أن حافظاً كان أكثر قرباً بحسه الشعبي من الشعب من شوقي ومن الطبيعي أن تؤكد هذه

للقولة مقارنة الوصح الاجتماعي لكل من الشعريين ، هذا كتب به أن يكون ربيب القصر ، وذلك كتب له أن يعيش حياة الكفاف والكدح .

على أننا نود أن نوضح في ختام هذا المقال ، أننا لسنا إزاء تقييم لمواقف عاطفية ، كما أننا لسنا معيين بالبحث عن الحس الشعبي ، بل بالبحث عن الشعبية . وهورق بين أن أتعاطف مع جماعة معينة من الشعب الكبير . وبين أن أدرك المسئولية الحصارية الكبيرة لرسالة النص بالنسبة لشعب بأسره .

ولم يكن حافظ نفسه أقل إدراكاً منا عن اليوم بقيمة إبداع شوقي والذور الذي أداه شعره في رحلة الشعر العربي الممتدة من الماضي إلى الحاضر ، وكثيراً ما عبر عن إحساسه بهذه القيمة وهذا الدور ، بصفاء نفسي حالص ، في أشعاره التي أهداها إلى صديقه شوق . يقول في إحدى قصائده التي كتبها لستقبله بها لدى عودته من المنى ، ثم تعجل بنشرها قبل عودته عروفاً من أن يدركه الموت ولا تصل إلى صديقه :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه  
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه  
إن قال شعرا لوئستهم صبرا  
فتعوضوا بالله عن شيطانه  
تخذ الخيال له براقاً لاحتل  
فوق الشها يستن في طيرانه  
ما كان يأمن هثرة لو لم يكن  
روح الخليفة ممسكا بمعانه  
على القديم وقد كسبه يد البلى  
خلق الأديم فهان في خلقانه  
ولقي الحبيذ وقد ثأنق أهله  
في الوقش حتى غر في ألوانه  
فجذبته بعت القديم من البلى  
وأعاد سروده إلى إبانته  
روى جديتهم فحز بنائه

برواه زخرفه وبرقي وهاله<sup>(٧)</sup>  
ومع ذلك فيظل شعر حافظ قيمته الكبيرة بوصفه سجلاً صادقاً لعصره ، وبوصفه إسهاماً حقيقياً في حركة الشعر الحديث وحركة النهضة الحديثة في مصر بل في العالم العربي .

ولأخير بعد ذلك أن ينسب شاعر عن شاعر آخر ، وكاتب عن كاتب آخر ، ومفكر عن مفكر آخر في عصر احتشدت فيه حجة من الأعلام لبهم أفرادها معه في حركة للد الحصارى .

ولا نستطيع بعد هذا أن ندعى أننا قد أننا حل كل ما يؤكد مفهوم الشعبية من خلال دراسة مستقصية في شعر شوقي وحافظ ، إذ قد يحتاج هذا التحصيل إلى كتاب وليس مجرد بحث .

المحصاري . ومدرته الخالقة على التوصل إلى الجمع من حوله أكبر  
حشد من أبناء الشعب عندما يجد في تعبيره حس الماضي وحركة  
الحاضر وأمل المستقبل

وبكن حسب هذا البحث أنه قد يثير الاهتمام بدراسة عناصر  
الأداء الفني التي تؤدي إلى الشعبية لأحد الشعراء محسباً بل لدى  
كل فنان ومبدع استطاع أو يستطيع عمق درته على استيعاب تراثه

## المراجع

- ١ - سكيه ' ملال شوي بوحدة جبرية  
من المجلد ١٩٣٦ من ٥٣
- (٢) - حبه من ٥٦
- (٣)

Michel Foucault, The Order of Things, Tavistock Publications 1970.  
p. 46-48

- (٤) - محمد شوي شوي من الكبير - من المجلد ١٩٨٣ من ٨٦ - ٨٧
- (٥) - محمد شوي شوي من ليل من ٥١ - ٥٢
- (٦) - حبه من ٦٤
- (٧) - شوي شوي من المجلد ١٩٨٣ من ١١ - ١٢



# تتعر الوجدان

## عند حافظ وتتو

### حلمى بدير

يقرأ المتقنون شعر مدرسة البحث ، وقد استقرى أذهانهم - كما ولقى لأوهبهم - أنها  
للمدرسة التي أعادت للشعر رونقه وأبهته وبياهه ، وهي لم تستطع ذلك إلا من خلال غفل  
عيون التراث الشعري العربي مقلدة ومحاكية أو معارضة . وأنها هذا أقرب إلى الصنعة  
والتكلف والظلمة ، مما إلى الوجدان والعاطفة والشعرية . وأنها وإن دبت هنا  
بفضل إعادة الحياة للشعر العربي ، لم تمثل «روح العصر» ، أو «مواجهه» ، بل لم تستطع  
أن تفلت من قيود «الشكلية التراثية» التي كبلت وجدان هذه المدرسة ، وقيدت خطواتها  
وهو ما تخلصت منه مدرسة تالية ، أو مدارس تاليات ، تحت أسماء متعددة كالتجديد ،  
أو «الوجدانية» ، أو «الترعة الرومانتيكية» ، أو «الدائية الفردية» إلى غير ذلك من  
تسميات أبث اتجاهات نقد الشعر الحديث أن لطيف شيئاً منها إلى أى من إنتاج مدرسة  
البحث - على كثرة وتفرع . .

ويبدو أن «شكل» دواوين هؤلاء الرواد - كشوق وحافظ والبارودي ومطران وصبرى -  
قد ساعد على توثيق هذه الأفكار وهو الشكل الذى جعل هؤلاء يسمون دواوينهم  
بأسمائهم ، ويقسمون موضوعات هذه الدواوين تقسماً موضوعياً لا يتناسب مع طبيعة ما  
كان يحد على قراء العربية من المتقنين من أشعر حرية في لغتها أو مرجمة . فباب للرثاء ،  
وباب للاجتماعيات ، وباب للمدائح ، وباب للسياسة وما لا يدخل تحت أى من هذه  
التقسيمات يمكن أن يفرد له باب يوم باسم «متفرقات» وهو كما لا يخفى تقسم قد أوهم  
أن الشاعر من هذه المدرسة «نظام» يحمل أدواته و «أصول حرفته» متأهلاً لكل مناسبة .  
مستعداً لكل دافع . يسهم بتصويب من الشعر في الترو واللمحظة ، لحدث الفعل له أولم  
بفعل ، وبجواب معه أو لم بفعل .

يحتل مكاناً يسبق «المقال العين» الذى أصبح يحتل مكان البارز الآن  
في التأثير على الجمهور القارى . . ويبدو كذلك لأن مساهمة الشعر في  
مخبرات الأحداث الاجتماعية والسياسية كانت «قصيرة» «<sup>١١</sup>» بينما نجد  
من بين شعرائنا الآن من يمر على الأحداث الحسام مرور الكرام .

كما يبدو أن كثرة شعر المناسبات الاجتماعية أو السياسية أو غيرها  
عند شعراء هذه المدرسة كان يرجع من ناحية أخرى لطبيعة الحياة  
التصادمية والمكثية ، بل لطبيعة ذوق الجمهور ، إذ يبدو أن الآذان  
كانت تستأثر عن طريق الشعر في المجال المحلقة . وهذا كان التصيد

وهي - معجياً - من وجد نجد ونجد أنى حزن و  
القاموس المحبط المحج « وجدان » بالصم وتوجد السهر وعبره شكاه

وهي - اصطلاحاً - تميل إلى الأحاد بمعناها المعجمي .  
أو تقرب منه ؛ فهي لا تتعامل مع العاطفة الفرحية ، وإنما هي أقرب  
إلى المعاناة ، والتعبير عن الأسى للفتن بالخزن ، تتعامل مع آلام  
الإنسان وعذابه . ولذلك فهي تأخذ من المصدق أحد جوانبه  
للجنة ، وتأخذ من « العاطفية » أحد جوانبها أيضاً ، كما تقتصر على  
الجانب القائم من الخالية ، وهي في هذا كله تجسج إلى انصاع  
- بحكم صدق العاطفة والحبيل<sup>(١)</sup>

ولأن هذه المدرسة - مدرسة البحث - قد بقيت بالتاريخ ، فهي  
صادقة على الرغم من هجوم « الديوانيين » العارم على أهم  
أعلامها - شوقي . ولذلك فإن البحث في وجدانياتها بحث في  
« وجدانية » مقربة « بالمصدق » ذلك لأنها وجدانية باقية ، مع ما بقي  
من ثراث هذه المدرسة للتاريخ ..

ولأن وجدانياتها نابعة من كسوة بشرية ، تتعامل مع ذاتية الشاعر  
اللاواعية ، وليس مع ذاتية الواجهة العقلانية ، فهي تبص  
بالعاطفة ، وهي تستعين بالخيال ، وهي رومانتيكية أشد ما تكون  
الرومانتيكية ، وهي هذه كله تمثل الجانب لدني لقائم في حياة  
الشاعر يسى . عه يث قاله في بعض أبيات ، أو قصيدة بحث من  
خلالها بعض ما يجيش بصدوره

وعلى الرغم من أن هذه المدرسة ، أو هذين العلمين بها - شوقي  
وحافظ - لم تمثل المرأة نمثلاً يونانياً خالصاً .. بل لا يدخل ضمن  
معاناة الشاعرين عنصر المرأة بوصفه من عناصر تكوينها ، وهو  
ما جعل الكثيرين من نقلة الشعر الحديث ودارسيه يجرمون بعده  
هذين الشاعرين عن هذا العصر ، أو على الأقل انصرافها عنه ،  
وخروجها عن دائرته بحيث لم يشكل محوراً جوهرياً في إنتاجها ، كما  
حدث عند شعراء مدارس أخرى تالية ، خصوصاً مدرسة  
« الرومانسية المصرية » « ناجي » وطه .. على الرغم من ذلك فإن  
للشوقي مجزم بأن هذا العصر قد توفر لهذين الشاعرين ، وأنه كان  
واضحاً وضوحه عند سلفها البارودي ، وأن « مزاج العصر » لدى  
حال دون التصريح بهوية « حامد » في « ريب » بل بهوية مؤلفها ،  
هو الذي حال أيضاً دون التصريح بتزوات شاعريته ، وهو ما تؤكد  
عاطفة تتأثر بين الأبيات هنا وهناك .

وإذا كان الجانب الوجداني يمثل « المحتوى » في هذا البحث  
للتواضع ، فإن « الشكل » قد نبأت له ثقافة حربية في التراث العربي  
القديم حرص عليها شوقي حرصاً بالغاً ، كي يبق شاعر انصاع سراج  
غير منزعج ، وكى لا يرى الأمير حين ينلعت غيرة ، وكى لا يستطيع  
أحد - إن حاول - أن يرقى إلى المكان الذي احتلته - أمير الشعر -  
أو شاعر الأمراء - نفسه . وذلك ما حرص عليه قرنه ومعه  
حافظ ، الذي كان يطمح في أن يسمع الأمير صوته<sup>(٢)</sup> وهو  
« شكل » استعاد أيضاً من ثقافة عريضة نبأت له في الحين والحين  
بباريس ، وفي إتقانه العربية - وغيرها من ثقافات عصره

وإن هل هو يشير إليها أحياناً في معرض قصائده تصريحاً أحياناً .  
وتلميحاً في « كثر الأحياء »

و« مدرسة البحث » و« الإحياء » قد جندت الشعر العربي  
- لاشك - وهي قد استعانت بتأثرات مختلفة من التراث العربي  
الذي أطلع عليه عدد من أعلامها - شوقي ومطران وصبرى - وهي  
« جدت » من حيث يظن الرأي السائد أنها « قللت » وهي  
قد بدت جهدين ، أولها يعتمد على توثيق عرى الثقافة الحديثة بثقافة  
القدماء - أسلوباً وغة ومحتوى وإطاراً - والثاني ينطلق من هذه  
الأرضية ينزسور « الذاتية الفردية أو الخاصة » ، ويدور « الموضوعية  
الموحدة » ويسور « التجريب المسرحي » و« التحريب الروائي » .  
والخروج عن دائرة « الاحتجاجية الشكلية » إلى دائرة « الوحدانية  
الشاعرة »

ويرغم هذا القول أن مدرسة البحث في جهودها كانت وراء  
دعوة مدرسة الديوان في « الموضوعية الموحدة » ، وكانت وراء  
الذات المستعرة في الأنا حد مدرسة « الرومانسية المصرية » ..  
وكانت وراء ازدهار التأليف المسرحي الذي مهد لقبول فن « المسرح  
المفرد »<sup>(٣)</sup> ، وكانت إلى جوار حركة التأليف القصصي ثباتها  
ولا ترصصها ، وتجرب في محاتها ونحت - عملاً - عليها . وكانت  
أبداً إلى جوار حركة الترجمة عن الآداب العربية مسرحاً ، « رواية »  
وشعراً ..

ويرغم هذا القول كذلك أن ما فعلته « مدرسة الديوان » بجمع  
أعلام « مدرسة البحث » كان « حقوقاً أدبياً » ، أو هو على أحسن  
العروض برع من « إصاح الطريق » أمام « التية الثالثة » ، لجذب  
الأنظار إليها ونحت على لحظيم « أصنام الألاعب »<sup>(٤)</sup> .

ومن العريب أن نجد مهاجمي مدرسة البحث يأخذون عليها  
« تفككت » ، أو « وحدة البيت » ولا يأخذون بذلك على التراث  
« لدى يشيدون به كثيراً - بل يشنون به .. »<sup>(٥)</sup> وهم يأخذون على  
« بعض » مدرسة البحث هذا المأخذ وسمى أدق هم يأخذونه على  
شوقي وحده ، ولكنهم يتساهلون فيه مع البارودي وحافظ ..

ومن ها يستطيع أن رغم أن هجوم النقاد على شعر « بعض »  
مدرسة البحث ، كان وراء ما شاع لدى العامة من المنفيين ، وانتقل  
إلى بعض الخاصة ، من أن مدرسة البحث أقرب إلى « التقليدية »  
و« الخطية » و« الاتباعية » و« الشكلية الثوارثة » وليس لها فصل  
بذكر في محال « التجريب » فضلاً عن « التجديد »

• • •

والدى يعرفه المنعمون - عاصم وخاصتهم - أن « الوجدانية »  
شيء محص بالوجدان - وهي كلمة صباية تقرب عد الحصر  
« مدنية » ، وعد « حزين » « العاطفة » ، وعد غيرهم  
بارومانتيكية ، وعد هؤلاء - في محص الأحياء - بالمصدق ،  
والصعب ، بل قد تقترن في الأدباء أحياناً بالخيال دون الواقع  
البعيش

ولقد حاولت هذه المدرسة التعبير عن وجدانها للتدق في محاولات تجريبية رائدة .. عبرت مصلق عن جانب أصبح هو مطلب دعوة مدرسة الديوان فيما بعد . « واصلق الوجدانية » عند اعلام هذه المدرسة نابع أيضاً من مصلق « التجربة الشعرية » عند البارودى ، أو مطران أو شوقي أو حافظ . وعلى الرغم من تنوع التجارب التي حاصرها كل منهم ، ومنظور صنفها ، فإنهم يشتركون جميعاً فيما لم يشرك فيه اعلام مدارس الشعر التالية على اختلاف في نوعية التجارب ، باختلاف نوعية الحركة التاريخية والاجتماعية . فلقد تعرض البارودى للنق والتشريد والصياغ ، كما تعرض شوقي للنق التطويل في إسباب ، وتعرض حافظ للحروف والحيلة من هذا كله . وهي تجارب لم تعرض لها مدرسة شعرية واحدة تالية . وهي تجارب ثمرت ولا شك في مجال التجريب المعنى فأصغت البارودى وشوقي وحافظ راداً لأنهم على صقل جوانب متعددة من ملكاتهم الشعرية واشعورية . وهي مدرسة قد ازدهرت في حصن ثورتين عظيمتين ثورة عراقى وثورة ١٩١٩ ، وما تخلص عن كل منها من حركة اجتماعية ، وزرعة قومية

لقد عاش البارودى حياة يعلم فيها علم البقي أنه من نسل أمراء أو ما شابه ذلك . ولهذا تعامل مع واقعه من هذا المنظور ، ولم يرص دون علوالممة والشأن الرفيع مكاناً . وهذا رجعاً من أن يروع في نفسه صراعاً داخلياً صعباً . استجاب له فرفض مديح الأمراء والحكام وأثر التعبير عن مكنون نفسه تمهلاً لغيره والفتاة<sup>(١٥)</sup>

وعاش شوقي في كنف القصر ، ولكنه لا يلبس أن يغلب ويبنى ويصطدم بقوى عدة . لم تتأون في محاربة تحطيم جوانب مستعدة منه . والعريب أنها تتكاثف عليه جيباً في فترة زمنية واحدة .. تكاد تنبى . شبه اتفاق أو تحطيم يُهدف إليه . وقد تمثل رد فعله في حاسن : قولها تدفق الإحساس بالوطن والذات الشاعرة . وثانيها ارتداد نحو التاريخ يستلهم منه « مسرحه الشعرى » الذى انصرف إليه ، وكأنما لبثت لأصحاب الديوان « .. بعد أن انهاروا على شعره - أن لديه فناً لا يملكون أدواته . وإن كان هذا أيضاً لم يلم من « ميزان » العقاد الذى شد عليه « قبير »<sup>(١٦)</sup>

وعرض حافظ بحياة لا يحدد عليها ، في طموحه ، وشابه ، ورجوته ، وكهوته وشيوخه . لم يهنا في بعضها أو في كلها<sup>(١٧)</sup> يؤثى كي يسمع الأمير صوته شاعراً . ويكدرح كي يحفظ على نفسه . عن طريق « ملازمته » للحرية ، أو توطيئه بدار الكعب

ولقد انعكست « أحوال » شعرائنا على تاجهم ، وتناثر بين ملين وأحيان قار يدل على مكنون النفس المشاعرة .

ثم نأتى إلى عنصر يظن أنه يعنى على فهم مكونات « الوجدان » الشاعر « عند شاعرنا » وهو العصر السالى ، وما يصاحبه عادة من انوجد والأسى والحرمان والشحن والوصل والقطعة : إلا عبر ذلك من محركات مكنون الشاعر الشعرية . فبعد أنصنا أمام « مراح » يتحفظ كثيراً في هذه الناحية ، وإن خرج عن حدود التقاليد والعرف « ظلم » دون « تخصيص » . ولا يسير عود هذه الناحية جانب من

تاريخ حياة صاحبيها .. فلا يعرف عن أحد منها ما يروى في باب « العذرية » أو « الإباحية » ، أو كليهما معاً ، وإنما يعلم من سيرتها حياة أسرية مستقرة عند أولها - شوقي - وغير موحودة أصلاً عند تأمينا - حافظ . ولا يروى لأصحابها شيئاً عن حرم في النشئة أو للنش ، ولو على سبيل التمكن فيما يتطلبه مقتضى « الأحوال أحياناً » لدى الشعراء . وهو أمر لا يختص بمقتضى أحوال « عرف الاجتماعى » والتقاليد صحت . وإنما يختص بطبيعة ما كان عليه مراح شعراء هذه المدرسة جميعاً ، وإلا وحدها شيئاً من « قصص لأسنان » ، أو « لقاءات الحلى اللاتينى »<sup>(١٨)</sup> أو غيرها . وهو ما لم تأمب منه مدارس الشعر التالية . بل فحرت به حتى أصبح عنصر رئيس مقرباً بالشعر . لا يعرف الشاعر إلا بانصانة وإعلاء وعباد مخوى . وهو ما ألح على شعر مدرسة الديوان عند العقاد وشكرى والمارف ، وما ألح على شعر مدرسة الرومانسية المصرية من بعد ، عند على محمود طه وإبراهيم « الحى » ، وعبرهما ، حتى إن النظر في شعرهما يثير دهش شديداً من حيث طبيعة المخوى التى لا تكاد تحت توقع لأحداث التاريخية في مصر الأربعينات على وجه الخصوص .. ١٩ .. وكأن أصحابنا لا يمتنون لهذا الواقع بصلة بيننا نجدنا في شعر مدرسة البحث نقف على أحداث المجتمع الكبرى ، وقد رصد الشاعر جراح نفسه ليعبر عن كل حدث منها ، وكأنه واجب يراه مقدساً قد يبط به قلمه .

وعن إذا انطلقنا بصيق دائرة المؤثر الفاعل في « وجدانية » شعر شوقي وحافظ وجدناهما تتحصر في .

« أسى عامر يحيط بشوقي قبل وأثناء وبعد معاه ، وإحساس بإحباط خصوصاً أن عنف « حمنة الديوان » كان يبدو مقنعاً ، بل ويجد استجابة لدى جمهور متطلع

« أسى ويؤس حياة حافظ وجراحها ، واستسلامه لقيود وظائف الدولة ، وإحساسه بالظلم في مجال المقارنة بين حاله وحال شوقي شاعر القصر

« طيبة مراح العصر خاصة وأن الشعراء قد ازدهروا خلال الفترة من الثورتين (عراقى و ١٩١٩) ، وما بعد الثانية حتى أوائل الثلاثينيات . وهو مزاج آثار كثيراً من الشحن والحزن والوحدة ، مع كل حدث من أحداث هذه الفترة التاريخية من عصر مصر .

نصنف إلى هذه العناصر الرئيسية بعض الحركة الاجتماعية والتاريخية التى حاولت أن ترتد إلى حصن التاريخ ، تبحث عن عهد تركز إليه ، بعد أن أفقدها حاضرها كل عهد يمكن أن يعنى على حركة فاعلة ، فبعدما ترتد تارة إلى « العروبة » أو « المصرية » ، وتارة إلى « التركية » أو « الإسلامية » ، بل إلى « الشرقية » في أحيان أخرى . ويمكن هنا على شعر شاعرنا في « كبار الأحداث » إلى وادى النيل ، « أو « أيا النيل » ، أو « عمرين الخطاب » ، أو « سحر البردة » . أو غير ذلك من اضطراب بين « دعوية » و « إسلامية » . كما يتضح في « ليالى مطمح » ، أو « أول المراجعة » ، و « تمدد المراجعة » و « آخر المراجعة » من ناحية ، و « أميرة الأندلس » و « على بك الكبير » و « النصيرة بنت الصبر » من ناحية



إليه «الناظمون» ولكن «المشاركة الاجتماعية» ، وهو مطلب عزيز على شاعر يصدق مع نفسه ومع قومه

ترددت في الديوانين مرات عدة الأسماء : سليمان أباظة ، ومحمد عتد ، ومصطفى كامل ، وقاسم أمين ، وبوستوى ١٩ ، ورياض باشا ، وعلى أبو الفتح باشا ، وحريز ريدان ، ومحمد مرند ، ومحمد عبده ، وإسماعيل صبرى ، وسعد رطلول ، وأمين الراجحي ، ومفتوح صروف ، وعبد الحافظ ثروت ، ومحمد الميربحي ، وعبد الحليم الملايلى ، وكريمة البارودى باشا .. وغيرهم . هذا فضلاً عن آخرين ينعرد بهم كل منها .

على أننا في مجال المقارنة بين قصائد الديوانين في باب الوصف ، لا نكاد نجد ما يتفقان في موضوع واحد يكتبان فيه . يؤكد ذلك ما دعنا إليه من أن شعر المناسبات ، المدائح والتهاني والبرقيات وغيرها - لدى هذا الجيل من الشعراء الذى يمثله شوقي وحافظ - لم يكن تكسباً أو صنعة ، بالنبعية ، ولكنه كان مطلباً اجتماعياً في أعظم الأحيان . ويمكن أن يكون هذا المنظور النابع من الدراسة المقارنة بين إنتاج هذا الجيل . مطلقاً لإعادة النظر في هذا النوع من الشعر ، عند إنشاء هذه المدرسة . التى نشأت وترعرعت في الربع الأخير وأربع الأول من القرن التاسع عشر والعشرين .

وعلى الرغم من هذا السبب الذى تكشفه محاولات الرثاء ، على سبيل المثال ، فمن يستطيع أن تلمس الذات الوجدية ، في معاني متناثرة بين الأبيات المتفرقات . مجدها عند شوقي

ما أغفل الناس حتى الموت لم  
يحل من زلزلهم أو من رياء  
هرس الناس قدماً وبسوا  
لم يدم هرس ولم يجد بناء  
أبها الدرويش قم بث الخوى  
والشرح الحب وناسح الشهداء  
أهرب المود فقه أوتاره  
بالدى نهوى وتسطق مانشاء  
حزك الساي ونح في حابة  
وتنفس في النقبوب الصهداء  
واسكب البحيرة في آسافة  
من تباريح وشجر وعراء  
واسم بالأرواح ولوحها إلى  
عالم اللطف وأقطار الصفاء  
سيد الفس استرح من عالم  
آخر العهد بسقاء البلاء  
ربما ضقت فلم تم به  
وسرى الوعى فسلك الشفاء

(من قصيدته في رثاء سيد درويش في ذكراه سنة ١٩٣١)

ثانية (١١) وإذا كان القرب من القصر قد كبل «أمير الشعراء» نوعاً ما ، فإن «شاعر النيل» كان أكثر انطلاقة في التعبير عن ذاته . وإن كان قد كبل سوح آخر من القيود . وهى الوظيفة التى كان يحرص عليها المحرص كله خاصة بعد أن تقدم به العصر

٢

وانطلق على شعر الشاعرين سوف يلحظ أولاً ثراء عطاء شوقي لدى تمثل في أجزاء أربعة من الشوقيات فضلاً عن شوقيات السريولى المجهولة (١٢) ، وعدد لا يستهان به من المسرحيات الشعرية (١٣) . في مقابل جريين محسوب من ديوان حافظ ، وهو ما يؤيد - ولو ظاهرياً - عكوف شوقي - مخلصاً - لهذا الفن ، واستمراره إليه بصرفاً شغل عليه حياته جميعاً . وهو ما يرويه عنه صاحب تخلص من أقرب صحبه إليه ، كشكيب أرسلان ، فيما كان حافظ يمسك في أحيان كثيرة عن القول بحشة إغصاب من يستطيعون إبداءه في معاشه . وهذا وحده عامل من العوامل للزئرة في تركيبة حافظ النفسية ، ونفى تدخلت إلى حد بعيد في تحديد بعض معانيه وأفكاره .

ومع ذلك فكلاهما يستند في ديوانه عن تقسيم موضوعي الانتقال إلى أدبنا الحديث مع ما احتفل من مفاهيم ومصطلحات من عصر الركود خلال القرنين الثامن عشر وجعل التاسع عشر . فهو منقسم إلى أبواب في : المراثى ، والأهاسج ، والوصف والمناجاة ، والإخوانيات ، والسياسة ، والمرل ، والخمريات ، وما لا يدخل في باب منها يجمع تحت : متفرقات . هنا فضلاً عن تشابه موضوعات الاجتماعيات من مدائح وأهاسج ومراسم ، فالجميع يمدح بولاية أو بوراة ، أو إمامة ، أو مناسبة من المناسبات الاجتماعية ، وما أكثر ما تشترك في ذلك قواوين هذه الفترة وكأنهم يصطرون حاملين أفلامهم وفردوسهم ، متأهين عند كل مناسبة من هذا الفصيل ، وكأنهم يقدمون للجسمود بدلاً عن «صعجات لاجتماعيات» التى لا تعرفها سوى جرائلنا العربية ، من بين صحف وجرائل بلاد العالم

وفي إطلالة سريعة على باب «المراثى» عند الشاعرين ، وهو من أكثر الأبواب التصاقاً بهذا الحجاب الوجداني ، نجد عدداً كبيراً من قصائد الرثاء ، شملت عدداً كبيراً من الأسماء اللامعة خلال العقدين الأولين من القرن العشرين ، مما يوحى بأن شاعرنا كانا مطالبين بالإسهام في كل ما يجس المهيئة الاجتماعية من أحداث ، وهو ما يعنى أن بعض هذه المراثى قد قيلت كواجب اجتماعي إسهاماً من الشاعرين . ومعنى من «حبه أخرى أن عليها البحث فيما صدر فيه كل منها عن عاطفة صادقة جياشة غير محاماة . ولعل في اشتراك الشاعرين في رثاء صف وعشرين شخصية لأكثر دليل على صدق الوجدان عند هذه المدرسة ، لا لأنها قد حملت قلميها منبرصين بكل مناسبة ، ولكن لأن هذا العدد واشتراكها مع غيرها فيه دليل - من زاوية عكسية - على أن الخلف من هذا الشعر ليس الكسب الذى يهدف

ماذا وراء الموت من ملوى ومن  
دعة ومن كرم ومن إخفاء  
أشرح حقائق ما رأيت ولم قول  
أهلاً لشرح حقائق الأشياء  
رب الشجاعة في الرجال جلال  
وأجلهن شجاعة الآراء  
كم صفت ذرعاً بالحياة وكبدنا  
وهتفت بالشكوى من الغراء  
(من قصيدة في رثاء حافظ إبراهيم سنة ١٩٣٢)

سأزك بإدبها صباغ مراب  
وأزكك صمران وشبك خراب  
وما أنت إلا جيفة طال حولها  
قيام صباغ لوقود ظلاب .  
(من قصيدة في رثاء يعقوب صروف سنة ١٩٢٨ وهي تغطر أسى)  
ولا جدال في أن هذه الأمثلة توضح إلى أي مدى سيطر الأسى  
والحزن على شاعرنا في تحريرات أيامه - يلاحظ تاريخ كل قصيدة  
على الرغم من المكانة التي كان قد احتلها عن جهارة ليس كأنهم  
لشعراء محب ، ولكن كشاعر تجاوزت معه الأنواع والجمهور  
وهو مطلب يمر على كل من المبدعين في ضروب الفن المختلفة .  
وعلى الرغم من أن رنة الأسى ، التي تعد سيطرة على الشاعر حتى  
قبل شوق في تحريرات أيامه ، كانت ربيبة حافظ وقرينة التي  
لا يذوقه ، فإنها تتردد بعمق في ثنايا بعض مراتبه :

رثا كزوسكا عن شبه مغرود  
فليس ذلك يوم الراح والعود  
باسألبي أناني قد سكنت إلى  
ماء للنامع عن ماء الحافيد  
وبت يرنجح صمى حين يفتقه  
صوت النواذب لاصوت الأغريد  
(في رثاء عثمان أباطة سنة ١٨٩٦)

وأنت يا قبر قد جئت على ظمأ  
بعد لنا جواب ، جادك الديم  
أين الشباب الذي أودعت نهرته  
أين الخلال - وعاكك الله - والشيم ؟  
وما صمت بآمال لنا طربت  
يا قبر فيك وعنى رصمها القدم ؟  
إلا جواب يدوى من جوارحنا  
ما للفقور إذا ما نودبت نجم ؟  
(في ذكرى مصطفى كامل سنة ١٩٠٩)

يا قبر ونحك ما صنعت بوجهه المنهل  
عسيت منه نظرة كانت رصاص المنهل  
وعسيت منه بطرة سوداء لما للفضل  
يا قبر هل لعب الليل بسطاف تلك الأعل  
(في رثاء أبو المتروح باشا سنة ١٩١٤)

دعاني رفاق والقوى مريضة  
وقد عقدت هرج الخطوب لسان  
فجئت وفي ما يعلم الله من أسى  
ومن كمد قد شفى وبران  
ملت وقوى بينكم منهل  
هي راحل طارقه فلهجاني  
أي كل يوم يضع الحزن بضمة  
من القلب إلى قد فقدت جنا  
كفاني ما لقيت من لوحة الأسى  
وما يابى يوم (الإمام) كفاني  
لشرق أحبابي وأهل وأقرب  
بدا لله يومى فاستظرت أواني  
وما لي صديق إن عزت لقالى  
وما لي قريب إن قضيت بكاني  
(من رثاء جرجي زيدان ١٩١٤)

وتصح من هذه النماذج العشوائية من رثائيات الشاعرين .  
مدى ما نخلل المعاني من ميراث صديق تتوأم مع انحلال النسيبة التي  
مر بها شوق بعد عام ١٩١٤ - بدء معاء - خصوصاً خلال الأعوام  
الأخيرة من حياته ، وانحلال النسيبة التي عانى منها حافظ طويلاً  
حياته . هذا مدخل في دراسة الشاعرين من وجهة نظر نفسية تبحث  
في عوامل التأثير الوجدانية في تحديد لوجهات الشعور في مراحل  
العمر المختلفة ، وأثر ذلك على المعاني المتعددة في إنتاجها

ولعل أهم ما يلاحظه من هذا الاختيار العشوائي اختلاف المعاني  
التي ترددت في شعر كل منهما (عندنا من شوق في السوات الأربع  
الأخيرة من حياته - وعندنا من حافظ قبل وفاته بمشربين عاماً  
مع ملاحظة أن الشاعرين في حمرواحد، ولدا على أحسن العروض في  
عام واحد ، وقصبا في سنة ١٩٣٢ في شهرى يوليو وأكتوبر على  
التوالي) عشوق يبنى على الدب ما أصابه ، وحافظ يصل - في هذه  
الس المبكرة - الأربعين - إلى حياة العبر ومعره وكلامها يقصر  
أسى ومرارة مع ملاحظه أن هذه الأبيات قد وردت بهذه المعاني في  
قصائد طوال تدور في محالات الرثاء التقليدية<sup>(١١)</sup> .

ومن هنا نزع أن هذا الشعر الذي قيل في المناسبات المختلفة  
- إذا سلطنا حدلاً نصته - يخفى قسراً كبير من الدلت  
لواحدة - ذات الشعر ، أفراد الشاعر هذا ألوم يرد ، حتى وإن  
كان يكرر معنى مسبوفاً في فقرات - وهو ما لم يحدث في كل  
الأحوال والسؤال الثاني هو لماذا اختار هذا المعنى دون ذلك ؟ و

مظلوم باشا بالشان المخذى الأول . . . وهشة صاحب السعادة محمود شكرى باشا برتنة للتاير . . . وهشة إسمايل صبرى باشا بالسلامة على إثر حادثة في قطار . . . وهو ذلك مما يدخل في باب الاجتماعيات لا الخصوصيات التي أوهمت «بداية» خاصة لا تدرج تحت أبواب شعر .

ومن هنا نجد أن «الذات الواجدة» قد انفرد بها صاحب في هذا القسم دون غيره . وهو القسم الذي أصبح فيه الشاعر محروماً نسبياً بكل ما يتعلق بحبائه الخاصة . وآماله وآلامه وأشواقه . وهي عدايات تناثرت في قصائد مطولة في غير مناسبة ، ولكنها هنا تتركز في مصمون متكامل يحتاج إلى دراسة تأصيلية مستقلة

ولقد تألق شوقي في التعبير عن مكنون صدره ، وهو بعيد عن عصره في معناه . وذلك في أسى جديداً جديداً منذ بيته الأول

يا نائح الطلح أشباه عروابنا

نشجي لؤاديك أم نأسي لؤاديب

(أندلسية - الجزء الثاني)

وهي من اللحن المندفقة التي جاش بها صدر شوقي فقدم هذه الأبيات التي تفيض وجداناً صادقاً معتزلاً في صدره

ماذا تفص علينا غير أن يدا

قصت جراحك جالت في حواشينا

رعى بنا البين أبكاً غير سامرنا

أخا الغريب . وظلاً غير نادينا

كل رمة النوى ! ريش الفراق لنا

سها ، وسأل عليك البين سكنا

إذا دعا الشوق لم نبرج بمنصع

من الحاحين عيسى لا يلبينا

فقد يلك الخنس يا ابن الطلح فرقا

إن المصائب يجمع المصابينا

لم نأل مارك نحنانا ولا طمأ

ولا ادككاراً ولا شجراً فنانا

نجر من فن مسافنا إلى فن

وتسحب الليل نرناد المؤاسينا

نساء جسمك شق حميد تظلم

فمن لروحك بالسفوس المداوينا

(أندلسية)

والوجدان الدافع بشيخ بين هذه الأبيات التي وصلت إلى ثلاثة وثلاثين بيتاً . وهو وجد لم يعظه معنى مقصود يراد به الوصول إلى سامع ، وإنما تدفق التعبير عن الذات بهدف التعبير عنها . فحسب على غير ما نجد في بعض قصائد المناسبات المتهتة . وهذه سمة دافعة من سمات اللحن الشعرية عند شوقي ، على وجه الخصوص

يا صاري الفراق يرمى عى جوارينا

بعد الهدوء وهوى عن مآقينا

رثاء هذا دون ذلك ؟ أى أن الخصوصية الذاتية عند شاعرنا بيوت تظهر وصحة جدته حتى في باب «التقليد» الذي أخذ على هذه المدرسة برمها

ومن هنا كذلك مجئنا في حاجة إلى الوقوف عند اللحن المستحدثة في هذا الباب ، وهووم بعمل تصنيف يوضح طبيعة تلك اللحن ومصادرها من الذات - طبيعة الحال - والمؤثرات الوجدانية النكاسة وراء نكوبها . وإذا كانت مدرسة الديوان قد وضعت عند عدد محدود من النماذج في شعر شوقي على وجه الخصوص ، (أوردنا في كتابنا شعر بموان «شعر حافظ» ) ، فإنها كانت تبحث عن عناصر تؤدي بها ما ذهبت إليه ، ولم تخلص إلى فكرتها نتيجة لاستفراء شوقي للسمات الشعرية عند شوقي . ولذلك فإن ما أخذته على شعر شوقي ، فضلاً عن أنه تكبير هو توغرى لما يؤخذ على بعض شعره . وهو ما لا يخلو منه شعر شاعر في الشرق أو الغرب ، قد أوقع مدرسة الديوان في المأزق ، ولم تستطع أن تعرض الجمهور بشعرها مما ألفه عند أميرنا ، وافقته التجاوب بين الجمهور وبين شعرها ، حتى شعر زعيمها الفعل : أول من نادى «بوجدانية» الشعر . إن لشعر وجدان ، في تقديم «صوت الفجر» سنة ١٩٠٩ . وذلك كله بسبب جرهرى يندو - في ظنى - وراء ما واجهته «مدرسة الديوان» دون مدرسة سابقة - مدرسة البعث - وأخرى لاحقة - أبوللو والرومانسية المصرية - من تجاهل جماهيرى . إنها صلت عند نظريات النقد ، بما أوقعها في مارق «الحزبية المصونة» . مقابل «حرفية شكيلة» أخذتها على «مدرسة شوقي» ، هذا من ناحية ومن ناحية ثانية انخرت عن «وجدانية» الجمهور للتلى . فلم يجد فيها قدماً له ما يعبر عن ذاته من قريب أو بعيد . فحدثت تلك المرة التي لازالت قائمة بين شعراء هذه المدرسة والجمهور القارىء ، على عكس ما نجد في مدرسة لاحقة يعرف من أبنائها على محمود طه وإبراهيم ناجى وأبو القاسم الشابي وغيرهم .

ولا جدل في أن تصفح الديوان أكثر من مرة يعطى قدراً من لمحايشة المتأمل تعبر عن استكشاف عالم الشاعر الوجداني . وهو ما قد لا يظهر من قراءة أولى وإن كانت مألوفة . ولعل العارى يلاحظ أن الجزء الرابع من الشوقيات يحوى باب «الخصوصيات» سبق «الحكايات» . وأن الجزء الثاني لحافظ «١١» يحوى باب «الشكوى» . وقد أوهم عنوان شوقي أننا إزاء «خصوصيات» وجدانية لا يمكن إدراجها تحت باب من أبواب الاجتماعيات . ولكن انوقع غير ذلك (طلع الجزء الرابع بعد وفاة شوقي) . أما «شكوى» حافظ فهي تصوير مؤسسي لحوائج من واقع حياته . شقائه وسمه غير المهدى . وإحباطه بعد كد . وحسراته . وذكرى شابه . وشوومه إلى مصر . وشكوى الظلم . ثم رسالة إلى الشيخ الإمام يشه أنه

أنا «خصوصيات» شوق التي تقع في «سنة وحسين ومائة ست في عشرين قطعة» . يصمها على الأقل قطع من يمين أو ثلاث . تتعلق «بها» على . وسته أمية . وانصف الفائق ليس من الخصوصيات التي توحى بغير ما ورد فيها . فهي في «هشة أحمد

لما تفرق في دمع السماء دما  
هائج البكا فحضنا الأرض باكينا  
الليل يشهد لم تهك ذباجه  
على نيام ولم تهف بساليا  
والنجم لم يرنا إلا على قدم  
قيام ليل الهوى للعهد راعيا  
كفرقة في سماء الليل حائرة  
لما نرود فيه حين بضوينا  
(أندلية)

وبل أبدع ما يصادفنا في تبع معانيه ما ورد في إحدى قصائده  
الوجدانية المتدفقة بعنوان «رحلة» - مدينة لبنان - والتي شهور  
لدى جمهوره يحض أبنائها التي بها  
باجارة الودى طربت وعادى  
ما يثبه الأحلام من ذكراك

وهي ثبات مع «الأندلسية» بحيرة ، إذ كيف يمكن لشاعر منها أوفى  
من مكنات «التمص» أن يجنى وراء هذه «الصنعة» العاطفية  
يرحم «التقليدية» أو «الإحالة» أو «التعكك» وهي معاني قصورها  
من يرسم «الطبع» دون «التكلف» و «الإبداع» دون «التقليد»  
وهي معاني تجعلنا - كقراء - في محال للقارنة بين ما يرسم «تقليديته»  
وما يرسم «إبداعيه» ، نرحب «بالتقليدية» وطلب على عملها  
لمزيد ، إن كان في مثل هذا النوع من الشعر «تجديد» ما هو «جديد» على  
الشاعر

ولقد مروت على الرياض بروة  
غناء كنت حيلنا ألقاك  
صحكت إلى وجوها وعيوبها  
ووجدت في أنفاسها ريانك  
فذهبت في الأيام أذكر دلفرا  
بين الحدول والسميون حواك  
أذكرت هرولة الصبا والهوى  
لما محطرت بقلبان عطاك  
ثم أفر ما طيب العناق على الهوى  
حتى تفرق ماضى فطواك  
(رحلة - الجزء الثاني)

وبعدنا مع حافظ في وقعة متأية تشع فيها إحساسات مختلفة من  
الأسى والحزن والشعر والألم . إلى الأبراطورة أوجيبي عظم  
هذه القصيدة إسماء لاقتراح صحيفة المزيدي على الشعراء أن يظفروا في  
هذه الأبراطورة ، ويواروا من عينيها إلى مصر متكررة تنزل في فندق  
سمري بور سعيد ، وعينها قبل ذلك في سنة ١٨٦٩ في افتتاح قناة  
سويس . واستفاد الخديو إسماعيل إياها استقبالاً صاعداً . نشرت في  
٢٦ يناير سنة ١٩٠٥ ، وهو موقف يقارن فيه الشاعر بين حالين ،  
حال قدومها وقت الاحتمال بافتتاح القناة ، وما قوبلت به من

حماوة وتكريم ، وحال قدومها بعد وفاة زوجها ومهرها لقرن  
ولحونها إلى بور سعيد متكررة  
وهو يأتي لا حل لها وما حل بقصر إسماعيل

إن يكن غاب عن جيتك تاج  
كان بالغرب أشرف النجاش  
فلقد زانك الشيب بتاج  
لا يلدنيه في الحلال عداي  
ذاك من صنعة الأنام وهذا  
من صنيع المهيم الديان  
كنت بالأمس غبطة عند ملك  
فانزل اليوم غبطة في محال  
واعلمينا على القصور ، كلانا  
فريقه طوازي الحدسان

(الجزء الثاني)

ولاشك أن تلبية حافظ للكتابة في هذا الموضوع ، على الرغم  
من شكلية الاستجابة ، يعبر عن طبيعة متجاوبة مع حدث يظهر  
بوضوح قلب الزمان ، وتغير الحدان ، ولهذا فقد نجح في تحريك  
شاعر الأسى في منطق ، وهو ما يجير الشعر الوجداني المنصر عن  
اتصال النفس البشرية بحدث يتم ، كما أنه يعبر عن حدث يخص .

### ٣

على الرغم من التلاحم الأساسية التي يثنى عنها «مفهوم»  
الشعر .. ويتحدد تعريه . وعلى الرغم من الاتفاق على أن  
الاختلاف في هذا للمفهوم والتعريف قائم بين مدارس الشعر المختلفة ،  
فإن «الوجدانية» في حد ذاتها لا تختلف في مدلولها باختلاف المدارس  
لأنها تخص بالوجدان الشاعر ، وإن كانت تختلف في وسائل التعبير  
عنه بحكم اختلاف اتجاهات الشعر في عصوره المختلفة .

وقبل أن نحوص من العام إلى الخاص عام «الوجدان الثاني»  
«الوجدان الجماعي» ، عند شاعرنا ، في محاولة لتكلم صورة أظن  
أن بعض عناصر تكوينها قد انصهرت - بحسن بنا الإغمار في عالم كل  
من شاعرنا ، في محاولة - حتمية - لتحديد عناصر التكوين الأول  
للمعاني شاعرنا ومدى اختلاف كل من ، وفقاً لاختلاف طبيعة  
الحياة ، وطبيعة ما يحيط بعالم الشعراء . وهذا قد يعين على تبين  
درجات «العمق للصوى» في شعر كل منها ، ويعين على فهم طبيعة  
«الفردات المتعة» ومقاييس الانشغال ومعايير .

ولاشك أن التجرد من حديث الذات الشخصية عند كل من  
الشاعرين ، والمقتصر على محاولة البحث في «دلالة» النص ، وحدها  
دون عون من تاريخ حياة الشخصية الشاعرة ، سوف يحفظ اتساعاً  
كثيراً في عالم شرقى الشعرى . يوحى بنوعية حياة عريضة ، يمتد من  
اتساع أبعاد طاقه ، على عكس عالم حافظ الذي يضيق حتى يومهم  
أنه لا يخرج عن طاق عدد من الأماكن محدود ، وعدد من  
الشعور أيضاً يتحدد ، وعدد من للناسات المختلفة ، وفي ذلك ما

يعطى أيضاً روحاً من الضيائية ، تجعل شاعرنا حافظاً - في ذهن مثقله - معلقاً في هلامية الزمان والامكان ، بل قد يتسرب الشك أحياناً في حقيقة الزمان والمكان ، اللذين وردا في بعض صوره

ولعلنا نرجع السبب في هذا التباين بين عالم الشاعرين ، إلى طبيعة حياة شوق المنفتح على عوالم في الداخل ، وعوالم في الخارج . بل عن ثقافات أحر أصفت على تجربته الخاصة بعداً لم شوقه لصاحبه حافظ بحكم محدودية أبعاد عالمه الخاص الذي يصيق بهحصراً في الحدود الكثر في مصر . وفي أماكن لا تعدو وسط القاهرة . حيث عاصدين ودار الكتب

عالم شوق يخلق مع الطائرين «فدريس» و«بوبة» من دارير إلى مصر ، ثم مع شكشير ، ثم مع مسجد أيا صوفيا ، ومن عاب «بولونيا» إلى البفور ، إلى الأندلس ، إلى الكونكوردي ، ومن طوكيو إلى دمشق ، إلى جسر البفور ثاية .

وهو عالم يتسع رحابه لتتجدد لشوق معابه ، وتتسع آفاق معاربه . بينما نحن مع حافظ في بعض واحد يستأجرونه عن «رحلة حافظ إلى إيطاليا» (الجزء الأول) ، ويبدو أنها رحلة لم تتعاطف معها كثيراً فأثارت مولوداً واحداً عقيساً . هذا فضلاً عن آفاق المعارف المحدودة في زمان ما ومكان ما أقرب إلى الحظمية ، عبر محددة المعالم ، أو هو على الأقل تدفق انطباعي .

ومن هنا نحن مع شوق أكثر عمقاً ، بينما مع كمال حافظ أكثر قرباً من ظاهر نعرفه . وهو ظاهر مدرك ، حل مستويات متعددة ، يصل إلى حد الإيهام «بالعمومية المصرية» ، بينما نحن مع بعض فكر شوق حيث تنقلب الأفكار على أكثر من وجه ، وحيث تعمق الثقافة في تنوع شعر كثيراً على عدد كبير من مستويات للعاني .. يتقل من تاريخ مصر الفرعونية ، من أي عهد في القرى تتدفق إلى تاريخ العرب في الأندلس ، أندلسية - أميرة الأندلس .. إلى تاريخ مصر الرومانية «مصر كلوباترا» إلى تاريخ العرب الأدنى «بحون ليل» وهي انتقالات منمنمة غير معتلة («نمودج» أيها الليل» دليل عمق الثقافة على ما به من هبات تختص بالمعنى ، أو باستخدام المفردات اللغوية ليس هنا محالها» هذا فضلاً عن إحساس شوق للتميز بنض واقع الاحماعي . استعمل في إحساسه الشديد «بالمصرية» التي ظهرت مع بداية القرب العشرين ، وازدهرت مشعة حركة البرجوارية المصرية انصاحه ثورة ١٩١٩

وتجلى كلمة ميراث شوق في عدد آخر من المحالات المصرية . فهو شاعر له موقف . وهو موقف واضح للعالم عدد الأبعاد . له موقف من «المصرية» . وموقف من «الإسلامية» وموقف من «التركية» . بل من «عروبية» . له إحساس خاص يتجاوب مع طامع حسب انت منسبه

وفي محدد شكل مشوق أيضاً محالات مجريب تعضيه حق الريادة في عدد من . يده في المسرح المفرد (لم يكتب شوق

للمسرح .. ولكن مسرحياته أدبية) .. وريادة في قصص الأطفال «اللاهوتيني» . وريادة في تقديم بعض شعري فصيح أو عامي يرقى مستوى العناية الغالب .. بل ريادة مع التعامل مع فن الشعر بكل دوراً سبق إليه البارودي «الإمام» . ولقد صاحب حافظ - دائماً - «الإحساس بالتبعية لشوق» .. بل لم يحل دراسة كبار دارسين الأدبية من هذا الإحساس بالتبعية .. حافظ يجرب في عدد من معاني التي سبقه إليها شوق (انظر باب المراتي وقد سبق أن أشرت إلى ذلك) وحافظ يجرب مقطوعة تنبئية «بين جريح من أهل بيروت» وروح له اسمها (نيل) وطبيب ورجل عربي

وحافظ يحاول الوقوف على آفاق من المعارف العربية فيترجم نيائاً لشكشير ، وأخرى عن جان جاك روسو .. ويترجم «البؤساء» فكتور هوجو .. ويقلد أسلوب المقامات العربية في «بالي مطيح» . بينما يجرب شوق من القصص في «الضيرة بيت الصيول» وثلاثية «أول الفراعنة» و«ثمن الفراعنة» و«آخر الفراعنة» فضلاً عن «لادياس» .

وهي ثقافات انعكست على طبيعة انتقادات شاعرنا لمفرداتها . وهذه دراسة دلالية في حاجة إلى محاولة تبيين .

- نوعية المعجم اللغوي لكل من الشاعرين ..
- طبيعة دلالات المفردات ، وتنوعها وما قد يكون مستحدثاً لدى أي منهما من معاني .
- طبيعة المفردات شائعة الاستخدام .. والربط بينها في محاولة لاستكشاف بعض جوانب حركة الدات الشاعرة .. من وجهة النظر النحوية .. تعين على تبيين طبيعة «الدات الواجدة»

ولعل للملاحظة التي يفتق فيها قدر كبير من الباحثين أن مفردات حافظ أكثر قرباً من لغة جرحها قدر أكبر من الناس ، بينما تجل لغة شوق في بعض الأحيان إلى الإغراب . كما أن لغة شوق قد استحدثت بعض مفرداتها من سياحاته الثقافية في أرجاء الحضارات العربية والفرعونية والإسلامية والشرقية بعامة . على حين نجد مفردات حافظ أقرب إلى السلامة والانطباعية .. وقد نجد تعليلاً مناسباً لهذا .. يحتاج إلى وقفة متأنية - للمقارنة بين جوانب شخصية كل من الشاعرين وتوافقها مع أسلوبه . هذا من مطلق لغة الإنسان جرح من تركيبته النفسية ، وأن انتقاده للمفردات يعتمد على طبيعة ما يريد الإصاح عنه من داخل تكوينه الذاتي .. ورعنا نجد في تراكيب شوق الحزلة المنحمة جانباً من طبيعة حياة القصور الفخمة الحزلة ، بينما نجد توافقاً بين بساطة حافظ وبساطته مع بساطة بخته وانساعيتها .

وتجدر الإشارة إلى أن عطاء هذه المدرسة - جميعاً - دعم بوعه من التراث العربي وغير العربي - أحياناً - إلا أن توطيعه لعطاء التراثات المختلفة ، واستدعائه بعض مصاميتها لم يكن قابلاً من إدراك فطلي لأهمية الموازنة بين هذه الاتجاهات ، وبين اعطاء التعبير عن المضمون المعاصر ، واحتوى للعيش . ومعنى آخر فإن هذه المدرسة لم

تستمر بالثرات بنفس الطريقة مثلاً التي يجدها عند مدرسة الشعر الحديث .. فقد قدم شوق «محون ليلي» وقدم صلاح عبد الصبور «بيلي ومحون» وكلاهما «توظيف» لقصة تراثية قديمة .. ولكن شوق أعاد كتابتها كما هي - في تصور - بينما وظفها صلاح عبد الصبور لخصوم آخر ومحتوى جديد .. يظهر حتى من تركيبة الصور في الخلال فهو عند صلاح عبد الصبور مغاير .

...

1

ونصيح شعراتنا لحوال تقسيم فحدي : الوجدان الداني ، والوجدان الخايع .. وكلاهما تعبير يختص «بالذات الواحدة» .. أولها يمدد إلى الالتفاف حول المكون الداخلي في النفس الشاعرة وثانيها يتعاطف مع ذات الآخرين في مشاركة «غير متعلقة» كمظهر من مظاهر التجاوب الوجداني مع المصروع .

وقد يُظن أن «الوجدان» مرتبط بخصايها الذات في علاقتها مع نفسها فحسب ، وهو ما يتردد كدببية على مستويات التلقائية المختلفة ، ولكن الحقيقة أن جانباً كبيراً من الوجدان مرتبط بكون الإنسان حلقة في سلسلة متشابكة من الحفقات المتناسكة - أراد أو لم يرد - (هناك ديبية بمعنى تؤكد اشتراك الإنسان في اهتمام بدرجة أو بأخرى) ولأنه جزء من هذا الكيان المتكامل فهو وجدانه متفاعل به ، وهو مرتبط بحركة الوجدانية أيضاً بل قد يكون من الأسب أن يقول إن «الوجدان الخايع» أقرب إلى الصدق من «الوجدان الداني» الأول متفتح على حركة الحياة يوعي ، والثاني يتعمق على التزامات «ذات الواحدة» .

«والوجدان الداني» عنصر رئيسي من عناصر فن الشعراء كتنجربة دائبة قد لا يعبر الشاعر عنها تعبيراً مباشراً ولكنها تتمكس على تعامله مع الأفكار والمعاني المختلفة<sup>(١٦)</sup> . ويعترف النقد الحديث بكافة العوامل المؤثرة في تكوين «الوجدان الداني» . وهي عوامل خارجية تتعلق بالبيئة والعرف والعادات والتقاليد والموروثات والأحوال الاقتصادية والظروف السياسية ، والحركة التاريخية للمجتمع .. وهوامل داخلية بدءاً من المراتز وانتهاء بالاتصالات الشعرية أو اللاشعورية موروذاً بالموروثات الحلقية والخلقية على السواء .

ولأن «الوجدان الداني» هو محصلة هذه التركيبة المتشابكة المعقدة من العوامل الخارجية والداخلية ، فهو متعاطف في المقام الأول مع «المرأة» باعتبارها عنصراً مشاركاً أو قاسماً مشتركاً بين العوامل الخارجية والعوامل الداخلية . إذ هي متداخلة أيضاً رعم أنفس «الذات الواحدة» (لا يملك الإنسان مع شعوره من الحركة . على أي نحو من الأنحاء قد يملك التحكم في إظهار الشاعر ، ولكن لا يملك إيقاف حركة الشعور أو توجيهها) .. ومن هنا نقول إن شعور الإنسان نحو المرأة شعور إيجابي في مراحل متعددة من العمر كالمحبة والكثير والكثير وكروح وككرم .. إلى آخر هذه التصيغات الدلالية

ولذلك من اللبس القول بأنه لا أثر للمرأة في حياة حاض ، أو أنها لا تمثل عنصراً حيويّاً في حياته أو في حياة شوق . فلا يمكن ألا تذكر أخبار هذا الحبيب في التاريخ حياته لتصبح حياته عفا عنه ، فلا بد أن حياً قد داعب محلة كل منها في فترة الشباب أو فترة الشباب .. ولا بد أن يكون الشعور «الشاعر» قد حاول ولو على سبيل «التجريب» لا «التقليد» محاولات شعراء يقرأ لهم في التراث أما ألا يذكر تاريخ حياتها هذا الحبيب «التقصيل» أو «الشمع» ، فربما نصيحة العصر الذي لم يكن يسمح «للعرض» هذا الحبيب من جانب حياة الإنسان ، تخكم الطبعة الشرقية من «حياة» وصيغته العرف السائد من ناحية أخرى

ومع ذلك صرديات شوق تتم بالركة العاطفية المفرطة . وهي عرليات عاشق ولا يمكن أن تكون تقيداً «طلياً» موروذاً .. حتى وإن بدت كذلك . وهذه قصبة إن اعتقدنا دليلاً العنصر فيها . فكيفنا الدليل الشعوري أو الانطباعي الذي هو جانب آخر من جوانب التدفق الخالي ، يجب ألا يغفل منها تطورت وسائل النقد العنصر الحديث .. فالعزليات للتأثرة غزليات رجل عرف معنى معاناة حب المرأة .. وعاش هذه التجربة بوجدان شاعر .. أما من هي ؟ وكيف كانت علاقتها ؟ هو أمر يصعب لبحث في العوامل المؤثرة في عرليات حياته اليومية الخاصة .. وهو ما لم تستطع كتابات الذين كتبوا عنه الوصول إلى مكنونها ، أو التعرف على جانب أخرى من حياته تهم النقد الحديث الآن . (انظر باب السبب في الجزء الثاني من الديوان) .

أما من حاطه فقدر دفعه أن يشعل بأسبب ولشبيب حبراً من ديوانه ، وهو لا يعي انصرافه عن هذا الحال .. ولكن يعي أنه «سبب ما» - لم يمل إلى خصوص هذا الحبيب الداني المفرط في الدنية يحرصه على متفقيه .. فباب الغزل عنده يحتوي تسعة وعشرين بيتاً - متفرقة منها سبعة «ترجمة» عن جلال جاك روسو ومنها ما يحمل عنوان «في جندي طليح» .. ثم بيتان تحت عنوان (يقين الحب) .

أفتلك ثوبين في الشمس والشمس

في النور والظلماء والأرض والسما  
ولا نسمي لكك يحظر خطرة  
يفسك يوماً أني لست مهراً

وبيتان بعنوان «الخال» ، وأربعة بعنوان «رسائل الشوق»

صور عني له مكتوبة

ود لو يسرى بها الروح الأمين

إني لا آمن السرسل ولا

آمن الكتب عن ما عتوس

منين بالدي كتابه

وهو لا يسرى كاداً يسرى

أنا في هم ويسى وأنى

حاضر اللوعة مرصود الأثين

أما باب السبب عند شوق فقد حمل محبين قصيدة أو نحوها



هذه الأمثلة تؤكد وجدانية جانب من حياة حافظ .. وهو جانب لست فيه امرأة ما .. أو أكثر .. دوراً في حياته ، وهو ما لم يمكنه التصريح به ، كما لم يمكن شوقي - على اختلافه بصورة أكبر من حافظ - أن يصرح به .

وتتميز محتوى المعاني عند حافظ بجانب هدم في التعبير عن صدامه مع واقع حياته ، مما يشكل باباً من أبواب التعامل من منظور يختلف عن منظور شوقي للحياة ومواجهتها .. وفي هذا الباب تتردد مفردات : الشكوى - الحظ - الحسرات - الشقاء - أرى - اللبيح - القدح المبح - الترحيب - الحزن - البلوى - الأسى - السعى - التلم - الخرج - التالم - المدلة - البلى - التجشم - الحرارة - الردى - الفهم - الكرب - الموت - السهر - الإنصاف - الكبد ... إلى غير ذلك من مصمم يعبر عن مكنون ما يحتمل بصدر شاعرنا في مواجهته للمرة مع الحياة منذ بدء تعرفه عليها في الصغر .

ويحتوى هذا الباب في الشكوى ثلاث عشرة قصيدة ، تنصح عن جلاء أصيل بينه وبين الحياة برمتها ..

ولاجتدال في أن دراسة شعر شوقي وحافظ دراسة متبادلة مدققة ، والوقوف عندما يتردد في أثناء قصائدهما من معان ، يمكن أن يدلنا على طبيعة ونوعية الوجدان الشاعر عند كل منهما ، ويمكن أن يزيد من اقترابنا من عالمها الوجداني عن طريق محاولة الموازنة بين تلك المعاني وأحداث الحياة الخاصة وما يحتمل فيها من جوانب حركة في اتجاهات مختلفة .

• • •

إن أهم ما يلاحظ في شعر رائدنا وجهها الواضح بحركة ونص واقع الحياة في مصر في مراحلها المختلفة ، ونحن لا نجد في هذا الوصف الواضح « حسداً » من أي نوع .. وإنما نجد تجاوزاً يسج من مكونات الذات دون إدراك منطلق بطبيعة ما يهدف إليه ..

فالجزء الأول من القرن العشرين يشهد انجهاً حاداً نحو « المصرية » ، بعد حركة الاستعمار وانتشار الرايين ووفاء مصطلح كامل وهوان القيادة الوطنية .. وضبابية رؤية المصير الوطني .

والجزء الأول من القرن العشرين يشهد - إلى جوار ثمار الاتصال بالعرب - ازدهاراً في الانحاء « الإسلامى » على نحو ما يبدو في الدعوة لإصلاح الأزهر ، وفي قيادة الشيخ الإمام .. وفي العكوف على طبع التراث الإسلامى كرد فعل لحركة الاتصال بالغرب وما نتج عنها من اتجاهات « علمية » .

والجزء الأول من هذا القرن أيضاً يشهد ازدهار الطلقة الوسطى المصرية التي كان لها الدور الأكبر في أحداث ثورة ١٩١٩

« غير معنونة » تحمل الكثير من مجالات التجريب في باب الوجدان والخيال .. وتترد فيها معاني السهد والسهاد واليكاء والشكوى والأكين والسجوى والسهر والعشق والبلى والنداء والحجر والنوى والنجم والشقاء واللقاء والتألى والتنبان والوفاء والعناء والغيرة والغلة واللوم والوشاية والهوى والوداد والهيام والعلاب والعصب والرضى والتفوق والسلوان والأشواق والصبابة والحوى .. إلى غير هذه المفردات في معجم الحب والهيمن . ولقد ترددت في هذه الآيات معاني تعبر عن مكنون تعامل الإنسان مع ذاته .. فيها - مع النظر التقدي التأملي - جانب من انصدق ينسب عن صدق التجربة التي لم يحدثنا بها أحد من مؤرخى حياة أمير الشعراء .. ولم يحدثنا بها الشاعر بحكم طبيعة شرقية .. حتى عندما صرح حافظ في إحدى قصائده بفراجه ببابية بد الشور فيها منعلاً .. وقد ضمن قصيدته التي حملت عنوان « غادة اليابان » الإشادة بالشجاعة التي ظهرت بها أمة اليابان في الحرب بينها وبين روسيا .. (الجزء الثانى : ص ٧)

ويبدو في ديوان حافظ بعض التقديم « الطلقى » أو « القزلى » الذى يبين - إن صدق - جانب العمق الوجداني لدى الشاعر ، فهو يبدأ بعض مدائحه بالحديث التقليدى :

حلال بين الحزن والوسوس  
حماكل لوشت لم يكن  
أنا والأهبام نكف في  
بين عشاق ومفلس  
في فزاد منك تنكره  
أهلى ، من شدة الوهن  
ورفير لر هلمت به  
حملت نثار الفرس في بدنى

وبدا « مرصاً » جدلاً - تقليدية حافظ في هذه المعاني ، فإن سؤالاً يبقى لم التقليدية في هذه المعاني دون غيرها ؟ ولم انتحار حافظ أن يقلد هذا النوع من المعاني . نولاً أنها تتفق مع عامل ذاتي بطرب له ، أو يتمناه على أسوأ « مروض » . فالصعب يتناقى إلى الحماة أحياناً . (هذا مدخل في الرد على دعوى التقليدية بقدها ويردها إلى عناصر نصية اجتهادية في حياة الشاعر وحركة وجدانه الحية ) [النص السابق تقديم ملحة لعبد الحليم حاصم باشا ج ١ ص ١]

ثم يقدم في مدحه لعمود سامى البارودى ما يعبر عن شيء يمش في صدره ، عبر به عن ذاته من ناحية ، وعن ذات المدوح العاشقة من ناحية أخرى .

تعمدت قتل في الهوى وتعمدا  
لما أعت عبي ولا لحظه اعتدى  
كلانا له عند لعلرى شيبى  
وعلىك أنى هجت سباً مردها  
هوسا لما هنا كما هان غيرنا  
ولكننا زدنا مع الحب مؤدفا

ونتيجة لهذه المحصلة المتشابكة المعقدة ، لحأت القرينة المبدعة إلى حصن التاريخ للمصري أحياناً (انظر مصر بات شوق وفرعونياته) .. أو الإسلامى أحياناً أخرى (انظر مدائح شوق النبوة ، وعمرية حافظ الإسلامية) .. في محاولة للركون إلى الجهد الطاهر إزاء مجد الحاضر المفقود .. بعد تمكن الاختلال الإنجليزي وانتشار الحركة الوطنية المصرية

ومن هنا كان الوجود عند الأحداث الوطنية للجسام - كما  
دشواي - و « وفاة مصطفى كامل » - والشكوى من الاحتلال  
« وتصريح ٢٨ فبراير » وغيرها .. والتعاطف مع الأئمة  
الاجتماعية ، خصوصاً في ديوان حافظ ، وهي الأنشطة الخلاء  
برعاية الأيتام والمشردين والأطفال وغيرها .. وهي مشاركة وجداء  
متعاطفة .. يلوح فيها بعض الحس الخاص .. وحركة المشاعر المختلفة  
( انظر قصائد « رعاية الأيتام » مدرسة البنات بيور سعيد ، مد  
رعاية الأطفال ، محاور حافظ وخطيب مطران في حفل أقامته جمعة  
رعاية الطفل ، دعوة إلى الإحسان ، جمعية الاتحاد السورى  
الجمعية الخيرية الإسلامية ، جمعية إغاثة الميكن ، ملجأ الحرية  
جمعية الطفل ، في الجزء الأول من ديوان حافظ ) . ويلاحظ ان  
حافظ الشديد بكل ما يخص رعاية الأطفال والمحتاجين ، وتعامله  
مع جمعيات تشأ هذا العرض ، وهو إحساس صادق يبع من  
إدراك حس مرهف خاص تجارب البسطاء والمشردين ..

وستطرح أن نتعامل في «الوجدان الجليهي» معها من هذا المنطلق.

هوامشی :

(٢) ما يجب له الدراسة الأدبية من هذا الفن بحرف النص القصص والروايات . ذلك أنه كمن لا يتحول إلى عمل مسرحي متكامل إلا من طريق معرفة فنون أخرى تكاثرت بحيث أصبح من الضروري التوجه إلى أن اعتماد المسرح للأدب ليس إلا من حيث كونه نصاً مكتوباً ، أما بقية الشؤون كالإخراج والأداء والإضاءة والميكروفون والملاهي وغير ذلك من فنون المسرح لا تنسب إلى الدراسة الأدبية ، وإنما إلى كل منها الذي رتب الآن وأصبح له مختصون .

(١) لقضاء عروست حول : ابن الرومي وأبي العلاء وشار وأبي نواس وابن قتيبة وجسيل بنينة وغيرهم .. وهو يصف المازودي «إمام : الشعر الحديث : انظر في «المزودي» كتاب الملاحدة وشعره مصر ويظنهم في الجبل لاسي . . وقد أفرد له أربعة قصائد .

(٢) انظر في باب

Detroit, Wayne State University Press, 1967.  
 مصرعها ما قبله جون فريمان سنة 1974 م.

عص ٦٠٠ وما بعدها

(۶) انظر في البرودي كتاب شوق صيف البرودي دار المعارف .. وكتاب علي  
محمدي سلسلة اعلام العرب ، وزارة الثقافة

\* تنظر دلتاق وآثره في شوق وشعره = محمد مندور مجلة والحداد العدد ٧٠ السنة السادسة و١٩٦٦. وكان الإبحار قد فزع شوق في إنشائه بالانفاس بعد حزن عيسى حضي وتولية عيسى كامل وقد عاد من نفس سنة ١٩٢٠

# التعَرُّ والتاريخ

## فتاسم عيده فتاسم

تمة علاقة جدلية بين الفن والتاريخ . فالنص مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية ، كما أن التاريخ ، بأحداثه وظواهره وشخصه وأبطاله ، منبع للوحي والإلهام في الفن والحركة بين الفن والتاريخ ليست حدوداً صارمة مانعة ، وإنما هي حدود متداخلة حيث تحسبها حدوداً وهمية في كثير من الأحيان<sup>(١)</sup> . فالإنسان هو الموضوع المشترك لكل من الفن والتاريخ . وهو ، من ناحية أخرى ، المبدع في دنيا الفن وصانع أحداث التاريخ . ويبدأ بربط التاريخ بالزمان إطاراً ، وبالمكان مسرحاً على نحو محدد واضح ، ليجد ارتباط الفن بالزمان والمكان ارتباطاً فضائياً ، فالنص قد يتخطى حدود الزمان والمكان في سبيل قيمة فنية بعينها ، بيد أنه لا يستطيع أن يخرج من نطاق الزمان الإنساني أو بيئة الإنسان مخرجاً مطلقاً .

يسمى على سطح هذا الكوكب . فالماضي يعيش في الحاضر بشكل مستمر ، وليس من التصور ، على أية حال ، أن يكون عالم اليوم بكل ما يحويه نتاجاً للحاضر فقط . وإذا كان الإنسان في حاضره يحس ، جزئياً لماضيهِ ، فإن تفسير ظواهر هذا الحاضر ومشكلاته يعرض علينا أن نبحث عن جذورها في الماضي . والتاريخ ، كعلم ، هو وسيلتنا لذلك ، فكل ظاهرة في المجتمع جنودها ، ومن يحاول فك غموض الظاهرة ، أو الكشف عن أسرارها دون الاستعانة بالتاريخ إنما يحرث في البحر .

وقد مضى زمن كان فيه مصطلح « التاريخ » مرادفاً لكل نادرة أو حجية ، ثم تحلّ التاريخ عن مكانه التقليدي في تصوير الأمارة والسلطين ، والملوك ، والأمراء ليتزل إلى حضم الحياة العامة باحثاً عن الحقيقة . إذ كان التاريخ ربيعاً للتصور وساكناً في بحث عن أسرار الحكام وأخبارهم ، يمتش عن الفتن والفساس في دهانير اللات ، ويسمى وراء تصوص المعاهدات ، وينصف على محاورات الفاضين ، أو يسمى في ركاب القادة إلى ساحات الوعى ، يهره

وإذا كن نقول بأن الفن ، بكافة أجناسه من فنون القول وفنون الشكل ، مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية ، فإن قولنا هذا راجع إلى ماهية التاريخ نفسه . فالتاريخ من أكثر العلوم ارتباطاً بالإنسان ، ذلك أن التاريخ ، كعلم ، يلهث وراء الإنسان من حصر إلى آخر ، باحثاً ومستعسراً ، في محاولة لأن يفهم الإنسان ويفهمه حقيقة وجوده على سطح الأرض . والعلاقة بين الإنسان والتاريخ علاقة جدلية أيضاً ، إذ يؤثر كل منهما في الآخر ويشكله بدرجة أو بأخرى . فالإنسان عامل تاريخي ، بمعنى أنه يصنع التاريخ (سواء كان واعياً بدوره التاريخي أو لا) . كما أن الإنسان ، من ناحية أخرى ، من نتاج التاريخ ، هو الكائن الوحيد الذي يعي صيرورة الزمن ويميد بها ما يصيف جديداً إلى خبراته على الدوام . وتزود الزمن تتركب إشارات البشر الحاصرية لكي تصبح تراثاً (أي تاريخاً بمعنى من المعاني) . ولكن هذا التراث ، أو التاريخ ، لا تنقطع صلته بالحاضر الإنساني<sup>(٢)</sup> . فالماضي هو الأب الشرعي للحاضر ، وإنسان اليوم بمكره وحبراته هو نعمة تجارب وأفكار الإنسان منذ بدأ

صلى السيوف ، ويشجيه مشهد القتال ، يسمع صيحات النصر وأصوات المرحى ، ولكن التاريخ نخل على هذا المكان التقليدى الذى تبع فيه طويلاً ونزل بسعى وراء الحقيقة في الشوارع والطرق والأسواق ، بين جموع الفلاحين وجاهل العمال ، وجاعات للخبز والعنانين والشعراء . لقد بدأ التاريخ يدرس أسرار صنائع التاريخ المحققين من بسطاء الناس في المصانع والمقاول والمدارس والجامعات وأماكن العبادة ، وتوالت الأدب وقاعات القبول . وتمثلت النتيجة في تلك المروحة الكبيرة التي تفرع إليها مسار الدراسة التاريخية<sup>٢٣</sup>

هذا التطور الذى ألمّ بعلم التاريخ هو الذى يجعل للفن كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية . قيمة كبيرة لدى المؤرخ الذى يمكنه على إعادة بناء الماضي متسلحاً بمجهز الاستردادى . فإذا كان مفهوم « التاريخ » قد اتسع ليشمل مسيرة البشر الحضارية ، فإن مصدر المؤرخ ، الذى تساعد على إعادة تصوير الماضي ، قد تنوعت بحيث تشمل كافة ما أنجزه الإنسان ، أو فكر فيه ، أو تطلع إليه بأمل ، مدبداً يسعى على سطح الأرض وفي أشكال الإبداع المعنى المتنوعة ( من فنون القول شعراً ، ورواية ، وقصة ، وخطابة ... وغيرها ، إلى فنون الشكل من عمارة ، ومحت . وتصوير ... وغيرها ) يجد للمؤرخ مادة تاريخية تنصب على الفن كمصدر من مصادر المؤرخ يعكس روح العصر الذى بهم ، ويكشف عن أحوال الوجدانية في ذلك العصر كما يساعد على الاقتراب أكثر من هذه الذى هو إعادة بناء صورة الماضي . إذ إن الفن يساعد للمؤرخ على فهم إنسان العصر الذى يدرس كعاشق كماله بآماله وهمومه ، برفته وضيقه ، بهجائاته وإخفاقاته ، بإتجاراته وإحباطاته ، بنفسه ومثله وأخلاقياته . وهذه كلها أمور لا يجدها بسهولة ، وربما لا يجدها إطلاقاً ، في طبقات الوثائق التاريخية التقليدية ، أو في كتابات المؤرخين . يضاف إلى ذلك أن أشكال الإبداع المعنى تنبئ عن مزيد من التمهيلات الدقيقة فيما يحصل بالنظام الاجتماعي والاقتصادى والسياسى في أى عصر نتم بدراسة . كما تسهم أشكال الإبداع المعنى ، بأدواتها وأطرها التعبيرية الخاصة ، في إعادة بناء صورة لالماضى ويعد روحه من مرقدتها .

ومن ناحية أخرى ، يجد الفن لنفسه الواسع والإفهام في أحداث التاريخ وظواهره وأبطاله . هذا الاستيعاب التاريخى في الفن سمة عامة في العصور الإنسانية . ويكثر لجوء الفنان إلى معين التاريخ في عصور التردى والإحباط ، إذ يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثاً عن المثل الأعلى ، رغبة في التمييز للعاطلى ، وربما رغبة من وطأة زمن العجز الذى يجياه وهرباً إلى حضن الماضي الذى قد يبدو مبدعاً أو مثالياً بالقياس إلى الحاضر . وهنا نجد أن الفنان الذى يستلهم التاريخ في إبداعه المعنى يتخذ من الأحداث ( أو الحقائق ) التاريخية مادة يطلق منها خياله المعنى الخلاق ويسج حولها من رؤيته ورؤاه لإبداعية . وهنا يكون الخلق الخلاق للفنان مقيداً بالإطار التاريخى العام الذى وضع نفسه رهن أغلاله ، فهو يبدأ بالحدث التاريخى لعادى المثل لنطلق صوب الرمر للمعوى لو المثل وقد يتكرر شعوراً وأحياناً مرغية في الإطار التاريخى العام لتحقيق هذه المعنى

ويجمل بنا أن نثري بعض الشيء لتأمل الفرق بين مهمة المؤرخ ومهمة الفنان . فالمؤرخ بنشد الحقيقة التاريخية الباردة ، وهو في بحثه عن هذه الحقيقة التاريخية يحاول إعادة بناء صورة الماضي كما حدث بالوسط ، متسلحاً بمجهز الاستردادى وقبوره الصارمة ، مسترشداً بمصادره ( ومن بينها الفن بطبيعة الحال ) في محاولة لإعادة تصوير لالماضى بقدر ما يستطيع من الدقة . ثم هو ، من ناحية أخرى ، يحاول تصوير هذا الماضي من خلال الكشف عن العلاقة السببية بين الظواهر التاريخية المختلفة . ومن أهداف المؤرخ بوضاً أن يحاول كشف قوانين حركة التاريخ لكي تكون أداة في تفسير الحاضر واستشراف طريق المستقبل

أما الفنان ، فإنه حين يختار التاريخ مجالاً لنفسه المعنى يصنع نفسه رهن أغلال الحقيقة التاريخية في إطارها العام . ولكنه في حل من القيود الصارمة التى يحرصها المؤرخ على نفسه ، كما أن الفنان في إبداعه أبعد ما يكون عن استخدام المنهج ، وإنما يرى في الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمى ليكسوها بجماليته المعنى لهما ، وينفخ فيها من روحه الإبداعية ، فإذا الحدث التاريخى قد استوى كائناتاً جاعاً عبر العصور ، ليس على صورته التاريخية الدقيقة ، ولكن في الإطار العام للحقيقة التاريخية . وإذا بالتاريخ ، شحوصه وأحداثه ، قد صار يعايشنا في حاضرننا ، ويعبر عن هذا الحاضر بفن الفنان الذى بنى جسراً بينه ، جعل الماضي والحاضر يتداخلان تداخلاً مصعباً لتحديد ملامه . وينبجى على الفنان ألا يلوى عن الحقيقة التاريخية في سبيل الإبداع المعنى ، فإن ذلك يعد تزييماً للتاريخ ، وينأى بامل المعنى عن حاصبة أولية من أهم خواصه ، وهى الصدق . والصدق الذى نقصده في هذا المقام هو « الصدق التاريخى » الذى لا يراه متعارضاً مع « الصدق المعنى » ، إذ لا ينبغي أن يكون « الصدق المعنى » خريفة لتفصل من « الصدق التاريخى » ، إذ إن انعدام « الصدق التاريخى » في العمل المعنى يخلق آثاراً سلبية خطيرة في الوجدان الإنسانى بشكل عام .

فإذا كان الهدف من العمل المعنى ، الذى يتخذ التاريخ ميداناً له ، هو بحث قيمة جيبياً أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد لمثل أعلى ، أو حتى دغدغة مشاعر المعمر والاعتزاز القومى ، فإن « الصدق التاريخى » - في تصورنا - هو غير أداة لتحقيق هذا الهدف . بيد أن هذا لا يعنى - بالضرورة - أن يكون العمل المعنى ذو الخلفية التاريخية وثيقة تاريخية ، أو محاضرة ، أو بحثاً في التاريخ ، فإن هذا أبعد ما يكون عن الفن ، ولكن ما نقصده هو أنه لا يجوز للفنان أن يعبر ملامح عصر ما ، أو أن يمسح شخصية تاريخية رئيسية ، أو ثانوية . متدرباً بالصدق المعنى ومن ناحية أخرى ، فإن للفنان أن يخلق شخصاً تاريخياً ثانوية ، أو يصنع أحداثاً فرعية تحمل وجهة نظره . وتكرس الأفكار والقيم لقيمة التى يشدها

• • •

وما أوردناه عن الفن عامة ينسحب على الشعر بشكل خاص . فالصور الشعرية مصدر هام لا بد للمؤرخ أن يعرف عليه وهو يحاول

هذا التطابق العام أثبت حرب طروادة التي رسمها هوميروس بالشعر والقصص ، ولكن اختلافات كثيرة ما تزال قائمة بين ما أشده الشاعر وما كشف عنه البحث التاريخي والأثرى الحديث . وعلى الرغم من هذا ، فإن هوميروس لم يبدأ من نقطة اللاشيء في نظم قصيدته الطويلتين ، وإنما كان تحت يديه قدر كبير متراكم على مر القرون من التراث الأدبي الشعبي ممثلاً في أناشيد وأساطير وغانو مسجها اليونانيون على مر الأجيال ، حول الحوادث التي مرت بهم وحول القيم والثلل التي تسيطر على حياتهم . ومن طبيعة الأمور ، أن النظم الاجتماعية والسياسية وروح الموارد الاقتصادية التي اعتمد صيغ اليونانيون عبر العصور كانت في تطور مستمر . وقد سجلت قصيدتنا هوميروس كثيراً من هذه النظم ، ورصدت للعديد من الظواهر .

ويمكن لنا درس الحضارة أن يستفيد من ملحني هوميروس مادة لتصوير حبة من حياة المجتمع اليوناني دون أن يتعرض لحظ فادح لعدة أسباب . فمن لا يعتمد على الإبادة والأوديسية معرفة تفاصيل أو أحداث معينة ، وإنما السبب الأساسي في اعتمادنا عليها هو الرغبة في معرفة الاتجاهات العامة للأوضاع والقيم الاجتماعية والتيارات السياسية أو الاقتصادية أو غيرها . ومسلماً من ذلك ، فإن للقرنين يحدون الكثير من الحقائق التاريخية في ثياب أبيات هاتين للحمين

كما أن الشعر العربي ، في الفترة السابقة على ظهور الإسلام ، يحبر من أهم مصادر معرفتنا التاريخية بأحوال العرب قبل الإسلام . إذ كان الشعر هو الوعاء الذي حفظ التاريخ العربي في تلك الآونة لسهولة تداوله الشعبي . وعلى الرغم من أن أيام العرب (التي كانت تحوى أخبار المعارك والحروب التي خاضتها كل قبيلة ضد غيرها من القبائل) قد اتسمت بالتحيز والمغالاة ، فإنها ولاشك قد نسجت حول نواة من الوقائع التاريخية بحيث يمكن أن نطمئن إليها بعض الاطمئنان كمصدر من مصادر معلوماتنا عن تاريخ العرب قبل الإسلام . وفي قصص الأيام تبدى النزعة الملحمية جلية واضحة بحيث تخطط الحقيقة بالأسطورة ، ويمتزج الفن بالتاريخ ، وتتصاعد الحكمة الدرامية حتى تبلغ أوجها في موقف شرقي حائل يلقبه الراوى على لسان أبطال القصة . وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الحكمة الدرامية ذات تأثير سلبي ، بحيث تحجب الدلالة التاريخية الحقيقية ، ونعجز عن الإشارة إلى وجود شعور تاريخي معين للذات القليلة التي تحكمها العصبية ، وما ينصل بها من القيم الاجتماعية ...<sup>(٦)</sup> ، فإننا لا نستطيع أن نوافق على هذا الرأي بسهولة . ذلك أن التنظيم القبلي لأي مجتمع من المجتمعات ليس سوى درجة أولية في سلم التطور الاجتماعي خاصة والحضارى عامة . وإذا كانت «أيام العرب» ، بما تحمله من اتجاهات ملحمية واهتمام بتجسيد البطولة حول فرد من أفراد القبيلة ، هي التي تمثل الفكر التاريخي لدى العرب قبل الإسلام (إلى جانب الأساطير) فإن ذلك لا يعنى عدم وجود شعور تاريخي معين للذات التي تحكمها العصبية ، وإنما على العكس يعنى أن الذات القليلة كانت محور

استعادة صورة عصر ما من العصور التاريخية . بيد أن هذا لا يعنى أن النصوص الشعرية ، بكافة أحاسيسها ، يمكن أن تكون نصوصاً تاريخية محد ذاتها . معنى أننا لا يمكن أن نستعملها بنفس الطريقة التي نستعمل بها الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية ، كما أننا لا نستطيع تجاهها بدعوى أنها نتاج خيال الشعراء الذي يتجاوز الواقع . إذ إننا حين نتعامل مع هون الشعر ، بوصفها مصدرًا من مصادر التأريخ ، ننحأ كثيراً إلى الاستنتاج والاستساغ والاستقراء . وهذا يعنى أن هرق بين الملاحم الشعرية الكبرى التي غالباً ما تكون تعبيراً تركبياً عن عصر من العصور ، أو مجتمع ما في فترة تاريخية معينة ، وبين انقصائد فردية التي قد تكون تسجيلاً لحادث جزئى . أو تعبيراً عن وجهة نظر ذاتية لا تعبر عن المجتمع ككل .

وعلى الرغم من اختلاط الخيال الفنى بالواقع التاريخي في الملاحم التاريخية الكبرى ، فإنها غالباً ما تكون هادياً ومعيناً للتأريخ في الكشف عن كثير من ملامح العصر الذي تنمى إليه ، إذ إنها تعبر عن مجتمع ككل ، تحمل قيمه ومثله بين طياتها ، كما تحمل الكثير من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في ثناياها . في تراث الشعوب المختلفة ما تزال الملاحم الشعرية تحبر من مصادر لمعرفة التاريخ العامة ، بل إن بعض الباحثين يرون أن هذه الملاحم تمثل المرحلة الانتقالية بين عصر الأسطورة وعصر التاريخ ، أو هي «نهاية عصر الأسطورة وبداية عصر التاريخ» . وإذا كان بعض العلماء يصمون الأسطورة بأنها «العلم البدائي» ، فإنه يحذر بها أن يشير إلى أن التاريخ ، كعلم ، قد نشأ وتطور في حجر الأسطورة التي كان ميلاده في رحمها . ولا غرو ، إذن ، أن تحمل الملاحم الكثير من الحقائق التاريخية . وإذا كان تصور التاريخ على أنه علم تصورياً حديثاً نسبياً فإن التاريخ من حيث كونه سجلاً لماضى النشاط الحضارى لدى الإنسان ، قد بدأ مع بداية المجتمع الإنسان نفسه<sup>(٧)</sup> . وفي تلك المرحلة كان التاريخ موعلاً في الخيال بحيث اختلط به في الملاحم الشعرية ذات الطابع الأسطوري . وقد كان تاريخ اتجاهات الإنسانية آنذاك محفوظاً في الموروثات الشعبية التي كان القلب الشرى ، يجرسه وموسيقاه وإيقاعاته ، هو الإطار المناسب لها .

ويحمل التراث الإنسانى بالكثير من الملاحم الشعرية التي تجمع بين التاريخ والخيال ، وحقيقة الأمر أن هذه الملاحم قد نسجت حول نواة من الحوادث التاريخية الحقيقية ثم أخذ الإنسان يصب عليها فيه ومثله العليا ، وآماله وتطلعاته عبر العصور ، حتى جاء زمن دوست فيه الملحمة في شكلها الأخير . والإليادة المنسوبة إلى هوميروس تصلح مثلاً جيداً للدلالة على ما نقوله ، وكذلك الأوديسية<sup>(٨)</sup>

فقد حاول الأثريون والمهتمون بدراسة الآثار أن يشتوا حرب طروادة من السحبة التاريخية . وكان للتاجر الألماني هاينريخ شليمان Heinrich Schliemann هو الرائد في هذا السيل ، وسار على دربه عدد من العلماء منهم دريميلد ويليجين ، وكللت جهودهم بالعثور على آثار مدينة تقع لوصافها مع ظروف طروادة هوميروس .



هذا الشعور التاريخي . ولذا كانت الأيام والأسباب أداة المجتمع القبل العربي في التعبير عن هذا الشعور التاريخي لدى القبيلة (١٧) .

واختفاء الموضوع التاريخي للقصة خلف التراكبات للحمية والبطولية سمحة عامة تميز كافة أنماط التراث التاريخي لدى المجتمعات القبلية في كل زمان ومكان . بيد أن هذه السمة لا تنقص من أهمية الاعتماد على الشعر الملحمي كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية ، في بعض الأحوال لا يجد المؤرخون أمامهم مصدراً للمعلومات التاريخية سوى التراث الشعري الذي يختبرون مدى تاريخيته بالحفريات الأثرية كما هو الحال في تاريخ القبائل الجرمانية . فالواقع أن مصادر الفترة المبكرة من تاريخ الجرمان تكاد تنحصر في البحوث الأثرية من جهة ، وفي الشعر الشعبي الجرمان من جهة أخرى . والقصيدة الوحيدة التي وصلتنا هي ملحمة بيوفولف Beowulf الأنجلو - سكسونية ، والتي وصلتنا في شكل قريب من القصيدة الأصلية بحيث يمكن استخدامها كمصدر تاريخي تتعرف منه على قيم وأخلاقيات المجتمع الجرمان ومثله العليا وعاداته الاجتماعية والنمط الاقتصادي السائد فيه إبان تلك الفترة المبكرة التي سبقت الهجرات الجرمانية إلى عالم البحر المتوسط الشمالي في العصور الوسطى ... (١٨) .

وقد نلخف من عصر الحروب الصليبية تراثاً شعرياً كبيراً لهم فيه أطراف الصراع ، إذ ترك الشعراء العرب قصائد كثيرة ذات مدلول تاريخي (١٩) . بحيث يمكن من خلالها أن نحصل على معلومات تاريخية لا نجدتها في المصادر التاريخية التقليدية . كالقيم والأخلاقيات والمثل التي كانت تحكم السلوك العربي في مواجهة العدوان الصليبي ، وغيرها من التطلعات والآمال والجوانب الوجدانية لمجد صداها بين آيات القصائد التي خلفها لنا ذلك العصر الذي واجه فيه العالم العربي الإسلامي هجوماً عنصرياً تحت راية الصليب . وفي تصورنا أن يمكن أن تتابع التاريخ للمعروف للناس في ذلك العصر من خلال قصائد شعرائه ، فنرى الصدمة والإحباط واليأس الذي صاحب نجاح الحملة الأولى وقيام مملكة بيت المقدس اللاتينية على التراب الفلسطيني ونحو ذلك الحكام العرب ، تنتقل إلى مرحلة أخرى شعرها بأن روح الجهاد قد بدأت تسري في المنطقة العربية بحيث تبرز قادة ودعماء من طراز «حماد الدين زنكي» ، و«نور الدين محمود» ، و«صلاح الدين الأيوبي» . ثم نجد الشعر العربي يمجّد قيم البطولة والجهاد ، ويكرس مثال البطل المسلم المجاهد في مرحلة مطاردة الفلول الصليبية طوال العصرين الأيوبي والمملوكي حتى يتم القضاء على الصليبيين في سنة ١٢٩١ ميلادية ، على يد الجيش المصري بقيادة الأشرف خليل بن قلاوون . والحديث بالذكر أن الكتابة التاريخية أيضاً كانت تدور حول سيرة البطل تلبية للحاجات الثقافية في تلك الفترة . ولا بد لمن يدرس أحوال المجتمع العربي الإسلامي إبان تلك الفترة أن يتعرف على أسماء شعراء من أمثال «أبي القيسراني» ، و«أبن منير الطرابلسي» ، و«أبو الفضل عبد المنعم ابن عمر بن حسان» صاحب القصائد المعروفة باسم «القصائد»

التي نظمها بعد فتح صلاح الدين لبيت المقدس ، و«أبو الحداد» ، و«أبو الحريق» ، و«أبياء زهير» ... وغيرهم .

وعلى الجانب الآخر ، ترك شعراء الغرب اللاتيني كثيراً من القصائد ذات الدلالة التاريخية عن الحروب الصليبية ، أشهر القصيدة للمحمية المعروفة باسم أنشودة أنطواك Chanson d'Antioch (٢٠) ، التي لا يعرف صاحبها على وجه اليقين ، وتلعب أحداث هذه القصيدة للمحمية حول جانب من أحداث الحملة الصليبية الأولى . وعلى الرغم من أن خيال الشاعر أو الشعراء ، قد خلق الكثير من الحوادث والأشخاص ، فإن الأحداث الرئيسية في القصيدة بحقيقة تاريخية بحيث لا يمكن من يدرس الدواخ والأسباب والخلفية الأيديولوجية للحروب الصليبية أن يتجاهل هذه القصيدة للمحمية أو غيرها من القصائد التي عرفت باسم Les Chansons de Croisades أي أغنيات الحروب الصليبية (٢١) .

ويصيق بنا للمقام من تتبع المزيد من الأمثلة الدالة على أن الشعر الملحمي يمكن أن يكون من بين مصادر المؤرخ التي يعتمد عليها في إعادة تصوير الماضي . وهنا نشير أيضاً إلى أن القصائد الفردية يمكن أن تكون تحس مصادر المؤرخ أيضاً ، مع مراعاة المخاطر المتمثلة في الرؤية الجزئية التي يمثلها الشاعر وقصيدته وموقف الشاعر من الحدث الذي تحدثنا عنه قصيدته ، فضلاً عن موقفه الطبقي ، واتجاهاته السياسية والفكرية ، والتحيزات الاجتماعية ... وما إلى ذلك . ولا غير في أن نكرر أن الشعر مصدر هام للمؤرخ بالنسبة للجوانب الوجدانية والمعنوية اللامحسوسة في التاريخ الإنساني . وأهمية هذا المصدر تنبع من حقيقة كونه مصدراً ذا طبيعة متفردة لا تشاركه فيها المصادر التاريخية الأخرى التي ظل اهتمام المؤرخين قاصراً عليها ردهاً طويلاً من الزمن . فالشعر تعبير وجداني عن عصر الشاعر . والشاعر ، بحاسته الفنية ، قد يتجاوز الحقيقة التاريخية الملموسة إلى آفاق خيالية بعيدة ، ولكنه يظل أسيراً للقيم والمعايير السائدة في عصره ، وقد يكون تعبيره عنها إيجابياً إذا كان يوافق معها ، وقد يكون تعبيره عنها سلبياً إذا كان رافضاً لها . وهو في الحالتين يضع المؤرخ أمام دلائل هامة ، ربما لا يجد لها مثيلاً في المصادر التاريخية التقليدية . فالمذونات التاريخية ، والوثائق ، والأخبار ، والمسكوكات ... كلها تعبتنا على الانحياز من الحقيقة التاريخية المجردة ، ولكن الشعر ، وعبره من فنون القول والشكل ، هي التي تساعدنا على الكشف عن روح العصر .

من ناحية أخرى ، فإن الشعر كثيراً ما يكون نتاجاً للأحداث التاريخية بمعنى أن الشاعر قد يجد في حادثة تاريخية ما ، أو في ظاهرة تاريخية معينة ، ما يلهمه أو يوقظ شيطان الشعر فيه ، فينظم قصيدته ، أو ينسج حيوط مسرحيته الشعرية ، مستلهماً تلك الحادثة أو الظاهرة التاريخية . ومن الطبيعي أن نقرر أن لللاحم الشعرية التاريخية لم تنسج حون وهم أو خيال ، ولم يدعها الشاعر من لاندية ، وإنما نمت من الأحداث التاريخية ما جعل الشاعر يفعل بها ويسجلها في قالب شعري ما . وقد يأتي إنتاج الشعري في شكل قصة



وقفاً يتعلق بالشاعرين ، أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، فإن الدراسة سوف تتناول بشكل عام علاقة كل منهما بالتاريخ في شعره . بيد أننا نحب أن نؤوه ، بدايةً ، أننا لا نقصد القيام بدراسة كاملة للعلاقة بين الشعر والتاريخ عند كل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقي ، ولكننا نحاول رصد جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ عند الشاعرين الكبيرين ، وهو الجانب المتعلق بالشعر كمصدر من مصادر المؤرخ . وإذا كنا نترك الحديث عن التاريخ كمصدر وحيد وإلهام لكل من حافظ وشوقي ، فإن بذلك أساساً كملق بالمنهج الذي استقرناه لدراستنا من ناحية ، وطبيعة الإنتاج الشعري للشاعرين من ناحية أخرى .

ومن حيث المنهج ، فقد آثرنا أن نجعل موضوعنا الرئيسي هو العلاقة بين الشعر والتاريخ في عموميتها ، ومن ثم فإن الدراسة التمهيدية لكل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقي سوف تجعل من الموضوع الرئيسي مجرد مقدمة طويلة لا ضرورة لها ، على حين أننا هدف إلى أن تكون الإشارة إلى الشاعرين دليلاً يؤكد رأينا في جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ . أما ما نقصده بطبيعة الإنتاج الشعري لكل من حافظ وشوقي ، فهو أن الأعراس الفنية في شعر كل منهما تختلف عما من شاعر إلى آخر ، فبينما نجد شوقي قد صاغ عدداً من المسرحيات الشعرية استوحاها من التاريخ ، لاجتذاب لحاظ إبراهيم سوى محاولة هزيلة وردت في الجزء الثاني من ديوانه قلنا الشاعر في أعقاب ضرب الأسطول الإيطالي لبناء بيروت إبان الحرب بين الأتراك والإيطاليين من أجل الاستيلاء على ليبيا في العقد الثاني من القرن العشرين . هكذا ، إذن لا يمكن أن نعول على دراسة هذا الجانب عند الشاعرين لاختلال التوازن بينها في هذه الناحية

ونكشف قراءة الشوقيات<sup>(١١)</sup> (ناهيك عن المسرحيات الشعرية) عن ثقافة تاريخية واسعة وعن إدراك ووعي بالعمق التاريخي للأمة العربية والإسلامية . وإذا كانت بعض قصائد حافظ إبراهيم تكشف عن وجود مثل هذه الثقافة التاريخية ، فإن انغماسه الوجداني بما يبدو قلباً بحيث لا تكشف عن نفسها بالقدر الموجود في شعر شوقي .

وإحساس شوقي بالتاريخ بتجلى كأوضح ما يكون في أبياته التي أوردها في قصيدته التي تحمل عنواناً معبراً هو «تحلية كتاب» ، إذ يقول<sup>(١٢)</sup> :

غالبو بالخروخ واجعل صحفه  
من كتاب الله في الإحلا  
قلوب الإنجيل وانظر في الهدى  
تعلق للتاريخ ودياً  
رب من صاغر في أسفاره  
يلباني النهر والأب  
واطلب الخلد ورمه مزلأ  
نجد الخلد من التاريخ

شعرية أو مسرحية ، أو قصيدة بسيطة ، وهو في كل الأحوال إنما يقوم بما يشبه التسجيل الفني للحدث التاريخي . حقيقة إن الشاعر يستخدم أدواته الفنية ويطلق من إشار الحقيقة المجردة إلى صياغة فنية تكون إصداراً لخياله ، ولكنه يظل تفسر الحدث التاريخي في مباحه العام بحيث يكون عمله تسجيلاً لهذا الحدث على نحو ما . والشاعر الذي ترق أحاسيسه ويستشعر ما لا يستشعره المعاديون من الناس ، ينعمل بالأحداث فيسجلها وينطق بها تعبيراً عن ذاته وعن قطاع في مجتمعه

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الشعراء العرب في عصر الحروب صيبية قد عروا عن حواطف الشعوب العربية الإسلامية آنذاك أصدق تعبير ، وأن النسيبة العربية الإسلامية في مصر والشام قد سجلت في قصائد ذلك العصر تسجيلاً دقيقاً ... فما يكاد المسلمون يستنبطون على حصص أو قنعة ، أو مدينة حتى ييب الشعراء لثبته لذلك المنتصر ، والإشادة بمجهوداته العظيمة في سبيل نصرة الإسلام والمسلمين ... وما تكاد مصيبة تقع على المسلمين من سقوط حصن أو قنعة في أيدي الإمبرج أو وفاة عظيم من عظمائهم كصلاح الدين مثلاً حتى ترى الشعراء يوحون ويبكون ...<sup>(١٣)</sup> ومن البديهي أن ذلك العصر الزاهر بالأحداث الحسام قد ترك بصماته على شعراء ذلك العصر وقصائدهم بالقدر الذي يجعل من هذه القصائد مصدراً هاماً من مصادر تاريخ تلك الفترة . ومن ناحية أخرى فإن التراث الشعري الذي خلفته لنا فترة الحروب الصليبية يؤكد أن الشعر يمكن أن يكون ناجحاً ، أو صدى ، للحوادث التاريخية . فالأمثلة التي نراها في السطور السابقة للتدليل على أن الشعر ، بكافة أشكاله ، يمكن أن يكون مصدراً للمؤرخ - هذه الأمثلة نفسها يمكن أن تقوم دليلاً على أن الشعر قد يكون من نتاج الأحداث التاريخية . إذ إن الإبلدة ولأوديسية ، وأيام العرب (التي تجمع بين الشعر والنث) ، وملحمة السيد ، وملحمة ييولف ، وأنشودة بيبولوج<sup>(١٤)</sup> ، وأنشودة طاكبة ، وأنشودة رولان ، وغيرها من التراث الشعري لمختلف شعوب الأرض ، إنما جاءت نتيجة لأحداث تاريخية هامة في حياة كل شعب من الشعوب ، وكانت إلهاماً للشعراء المعبرون عن وجدان شعوبهم ، مسحوا حولها بناءً شعرياً يصوغ الحدث التاريخي في قالب هي ، ومع توالي الأيام يضيف الشعراء إلى الحقيقة التاريخية كثيراً من الخيال الذي يشي بمحاسنهم ، وأخلاقياتهم ، وأمانتهم وقسمهم ، ومثلهم لتتخذ شكلاً ملحماً . وعلى الرغم من ذلك نظل الملحمة شعرية ، بكل ما تحمله من تراكمات فنية ، بمثابة رجع الصدى للحدث التاريخي .

أما القصائد القصيرة التي تقال في المناسبات ذات الطابع التاريخي ، فإنها عادة ما تكون نتيجة لانفعال الشاعر إزاء الحدث وعالمياً ما تكون القصيدة العردية أقرب إلى الصحة التاريخية من حيث تقريرها للحدث ، على الرغم من كونها تعبيراً وجدانياً عن ذات الشاعر أو عن حواطف الناس في عصره ، حتى لو كان هذا التعبير جريئاً في مداه .

• • •

عاش خلق ومضوا ماتقصوا  
 رقعة الأرض ولا رادوا الشرا  
 أخذ التاريخ كما تركوا  
 صملاً أحسن أو قولاً أصابا  
 ومن الإحسان أو من ضده  
 بجمع الراغب في الذكر وعابا  
 سئل القوم نسوا تاريخهم  
 كمنقبط من في الناس اقتسابا  
 أو كمنغلوب على ذاكرة  
 يشكى من صفة الماضي انقضاء

وهو يؤكد وجه التاريخ في مقدمته النظرية التي كتبها قصيدته أنس  
 الوجود غلاطياً ووزعت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة  
 الأمريكية ، إد يقول :... التاريخ (أيما العيب العظيم) غابر  
 متعدد ، قد يجه سوال ، وحاضره مثال ، والغد بيد الله للتعالم .  
 وثبت اليوم نحتى فوق مهد الأعصر الأول ، ولقد قواهر الدول ،  
 أرض اتخذها الإسكندر ، عربنا ، وملأها على أهلها ، قيصراً ، صفيا  
 وحلف ، ابن العاص ، فيها لساناً وجناً وديناً . (١٧٥)

ولعل في قصيدته وكبار الحوادث في وادى النيل (١٧٦) كلاً  
 ساطعاً على مدى إحساسه بتاريخ وطنه وتراثه فهو يجمع  
 الدنيا بالثراث التاريخي الطويل لمصر . وهو هنا يقوم بدور راوية  
 لتاريخ ، إد يحرص للخطوط العامة لحركة التاريخ المصري بشكل  
 يبيى عن مدى إلمامه بحوادث هذا التاريخ على مر العصور ، فهو  
 يبدأ القصيدة بتقرير تفرق لثراث التاريخي لأرض الكنانة :

قل لسان بني شاد شعاني  
 لم يجز مصر في الزمان بناء  
 ثم يدافع عن تاريخها بقوله :

فاعلموا الخاسلين فيها إذا لا  
 موا فصب على الحدود الثاء  
 دهموا أنها دعائم شيدت

يد اليقى ملؤها ظلماء  
 دمر الناس والبرعية في ثاء

بيدها والخلاق الأمراء  
 أين كان القضاء والعدل والء

ككة والرأى والنهى والمذكاء  
 ونور الشمس من أعزة مصر

والعلوم التي بها يستضاء  
 ويأتعد في استعراض التاريخ المصري في خطوطه العامة ، منذ  
 الفراعنة ، مروراً بالجزو المكسوسى سنة ١٦٧٥ ق . م . حتى القزو  
 الفارسي

لأركان التاريخ يابوم قبي  
 خ ولاططنت بك الأنباء  
 دارت الدائرات فيك ونالت

هذه الأمة اليد العراء  
 ثم يذكر الاحتلال الفارسي بكليات تعيس أسى وكراهية للمحتنين .  
 واللائم للنظر أنه حين يتحدث عن الإسكندر يفتدق عليه عبارات  
 للذبح والإعجاب

شاد إسكندر لمصر بساء  
 لم تشبه الملوك والأمراء  
 بلداً يرحل الأنام إليه  
 ونجح السطلاب واحكام

ويواصل أحمد شوق حديثه عن تاريخ مصر حتى ظهور الإسلام  
 أنشرك السور في العوالم لما

بشرها بأحمد الأنباء  
 ويسرد تاريخ مصر الإسلامية منذ فتحها عمرو بن العاص تحت راية  
 الإسلام حتى يصل إلى صلاح الدين ، وحركة الجهاد الإسلامية ضد  
 العدوان الصليبي .

يوم صار الصليب والحاملوه

ومضى الضرب لومعه والنساء  
 بنطوس تجول فيها الأسال

وللوب لشور فيها السماء  
 بهمرون الدمار للحق ولنا

س ودين السنين بسالحى جساموا  
 ويثون بالسلاوة والصل

بكن حاشاد بالسفا البكاء

ويتطرق إلى تاريخ المماليك ، فالأثراك المماليك ، ثم يذكر قدوم  
 نابليون بونابرت والحملة الفرنسية ومصرها التمس حتى إذا ما تحدث  
 عن محمد على وأسرته بدأ عطر المسيح ينساب من ثنابا أبيات  
 القصيدة .

وإذا كنا قد أطلنا الحديث عن هذه القصيدة فلأنها تكشف عن  
 اهتمامه بالتاريخ واحتفائه به من ناحية ، وعن مدى اطلاعه على  
 أحداث التاريخ من ناحية ثانية ، فضلاً عن فهمه للدور الحصارى  
 لتاريخ من ناحية ثالثة . والحقيقة أن كثيراً من قصائد أحمد شوق  
 تكشف بوضوح عن المكانة التي يحتلها التاريخ في تكوينه الثقافي  
 ولعل هذا هو السر في أن كثيراً من الشوفايات تتخذ شكل «رد  
 تاريخي» هورق الحمزية النبوية يستعرض السيرة النبوية في خطوطها  
 العامة ، منذ ميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام (١٨) :

مولى الفقية لأجانتك غادية  
من رحمة الله ماجادت غواذيا  
مرقت منه أدباً حشوه هم  
في قمة الله عاليها وماضيها  
طلعت عاصرة الفاروق متفها  
من الخبيصة في أعلى محالب  
فأصبحت دولة الإسلام حائرة  
تشكو الوجبة لما مات آسب

قول إنه على الرغم من أن القصيدة تبدأ بمقتل عمر بن الخطاب ، فإن الشاعر يستمر في سرد أحداث حياته منذ إسلامه ، ويتعرض لموقفه في سقفة بني ساعدة حين أطل شبح الانقسام بروجه البعض بهدف الحياة الإسلامية الناشئة ، وكيف أنه حسم الأمر بمباينة أبي بكر الصديق . ثم يتحدث عن موقفه من علي حول مباينة أبي بكر وتستمر القصيدة في استعراض مواقف الفاروق من رجالات عصره ، تنتهي بموقفه من قضية النودي ، وزهده وورعه ، وهيبته ، ورجوعه إلى الحق .

وفي هذه القصيدة يجد الشاعر يبحث عن المثل الأعلى الذي خلط في قياض ظلام الحاضر ، وهو يلجأ إلى التاريخ بشد فيه هذا المثل الأعلى . وحافظ إبراهيم في هذا الأمر لا يختلف كثيراً عن أحمد شوقي . بيد أن رصيد شوقي في هذا المجال يتفوق كثيراً على رصيد حافظ إبراهيم

تبقى بعد ذلك النقطة الأخيرة في دراستنا ، وهي مدى صلاحية شعر حافظ إبراهيم وأحمد شوقي كمصدر من مصادر المؤرخ الذي يهتم بدراسة العصور التي عاش فيها الشاعران . يقول الأستاذ أحمد أمين في مقدمة الطبعة الأولى لديوان حافظ : .. كان في شعره سجل للأحداث إنما يسجلها بدماء قلبه ، وأجزاء روحه ، وبصوغ مبدع أدبياً قيمياً . يستحث العروس ، ويدفع إلى النهضة ، سواء أصحكت في شعره أم لم تكن ، وأمل أم يئس .<sup>(١١)</sup> ويقول الأستاذ محمد بساميل كاني : مقدمة الطبعة الثانية : .. دراسة شعر حافظ فوق أنها دراسة للأدب العربي المتطور إلى أرق صور الحضارة والرفاهة والأصالة العربية . هي أيضاً دراسة لتاريخ طويل مظلم ، وكفاح مهين مرير لمصر والعالم العربي أجمع في تلك الحقبة العسرة من التاريخ .<sup>(١٢)</sup>

ونحن إذا توافق كلاً من الأستاذين الكرمين على أن شعر حافظ كان سجلاً لأحداث عصره ، فإننا نؤكد أن هذه الحقيقة بسحب أيضاً على شعر أحمد شوقي . بيد أننا لا نستطيع أن نوافق على أن الشعر يمكن أن يكون سجلاً حقيقياً للتاريخ . شأنه في ذلك شأن الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية . وعقدوا أن شعرهم موافقاً على هذا بعدة محاذير شائكة تجعل من الاعتماد على الشعر كمنهج تاريخي أمراً محموقاً بالأخطار . ومن هنا يرى أن شعر يمكن

ولد المهدي فالكلمات ضياء  
وهم الزمان تبسم وثناء

وهو إذ يسرد لنا السيرة النبوية في إطار شعري إنما يلبي حاجة ثقافية قديمة ومنحددة في المجتمع الإسلامي ، هذه الحاجة الثقافية تشد معرفة سيرة نبل الأمة وقائدتها . وقد شهدت عصور الثقافة الإسلامية كثرة السيرة النبوية وروايتها بشكل متكرر لأن الحاجة إلى معرفة هذه السيرة مستمرة وقائمة في المجتمع الإسلامي على مر الزمان . وإذا أدرك شوقي حقيقة الوظيفة الحاصرية للتاريخ ، فقد أشار في هذه القصيدة عموماً إلى حاصر الأمة الإسلامية وما أصابها من الوهن والخرق ، وذكر أن المسلمي قد ركبوا هواهم ونعمكت عروشهم . ولم تعد الثقة تجمع بينهم .

أدري رسول الله أن نفوسهم

ركبت هواها والقلوب هوا  
متكبرون في نفوسهم نفوسهم  
لغة ، ولا جمع للقلوب صفاء  
رقدوا وهرمو نعيم باطل  
وسم قوم في القبول هلا

والحقيقة أن أحمد شوقي يبحث في تاريخ الحصار العربية الإسلامية عن المثل الأعلى ، وهو دائماً يبرو أسباب الوهن الإسلامي - الحاضر إلى عوامل أخلاقية محنة ، فهو في قصيدته العلم والتعظيم يقول<sup>(١٣)</sup>

وإذا أصيب القوم في أخلاقهم  
فأقسم عليهم مأثماً وهويلاً

وعلى الرغم من أن أريج التاريخ يفرح كثيراً في باقات شوقي الشعرية . فإن اهتمام حافظ بالتاريخ لم يكن معدوماً ، وقد تعرض لأحداث التاريخ العربي والإسلامي بالرد في عدد قليل من قصائده . وفي تصوري أنه يمكن تفسير هذا التفاوت بين اهتمام كل من الشاعرين بالتاريخ في ضوء الخطبة الثقافية لكل منهما من ناحية ، وانتمس حافظ إبراهيم في شؤون الحاضر ومعاناته في رحاب هذا الحاضر من ناحية أخرى . وثمة أمثلة قليلة في ديوان حافظ تجلده فيها يقوم برؤية التاريخ في قالب شعري . ومن هذه الأمثلة قصيدته عن عمر بن الخطاب ومطعمها<sup>(١٤)</sup>

حسب الفؤاد وحسب حين القبا  
لني إلى ساحة الفاروق أهديا

يد يقوم الشاعر هنا بدور راوية التاريخ : فيحدث عن حوادث حاء الخليفة الثاني . وعلى الرغم من أن القصيدة تبدأ بذكر ظروف مصرع عمر

أن يكون مصفراً للمؤرخ بشرط مراعاة هذه المحاذير . وأول هذه المحاذير أن الشاعر في فئة الشعراء يرى الأمور والأحداث « من حيث علاقتها بمواقف الإنسان وطبيعته الأخلاقية » على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين وهو ما يعنى أن المؤرخ يجب أن يبحث في الشعر عن « جانب الوحداني والأخلاقي للمحتل التاريخي » ، مما قد لا يجد في مصادره الأخرى . وثاني هذه المحاذير أن الشعر العردي غالباً ما يكون تعبير عن موقف جزئي يعبر عن الشاعر في موقفه النطقي . وموقفه السياسي ، واتجاهه الأخلاقي ، مما يعنى أننا لا يمكن أن نركز إلى « خصوصية الشعرية باعتبارها مرآة للمجتمع ككل » ، وإنما يجب أن تأخذها باعتبارها أحد ملامح الحرية التي يمكن أن تساعدنا على إعادة تصوير الماضي الذي هم بدلائله

وهذا يتعلق بكل من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، يجد الباحث أن شعر كل منهما كان يعبر عن عصره حقيقة ، ولكن هذا التعبير كان محكوماً بالزاوية التي يطل منها كل منهما على أحداث عصره بحكم موقفه النطقي ، وموقفه السياسي ، واتجاهه الأخلاقي . يقول الدكتور طه حسين : « ... ولكن شوقي لم يبلغ ما بلغ حافظ من المراتب ، ولم يحسن ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله .. » (٢٣)

وبقول الأستاذ أحمد أمين : « تركية شوقي غدت بيتاً قصوداً التي ولد بها ، وعاش في أكتافها ، وتنفس جوها » وتركية حافظ صلب حياته ، وبسته في أوساط الجماهير ، واندماجه في عمار الناس يعيش عيشتهم ، ويحيا حياتهم .. فكان شوقي إذا شعر بالثقل وحروبهم وأخلاقه وشؤونها شعرت أنه يتحدث عن قومه . وإذا شعر حافظ في ذلك لم ترعصية جنسية ، وإنما هي عصية ديبية ووطنية . » (٢٤)

والحقيقة أنه بقدر ما كان شعر أحمد شوقي معبراً عن الشريحة الأرستقراطية من الأتراك المتحضرين ، كان شعر حافظ تعبيراً عن الطبقة الوسطى في المجتمع المصري آنذاك . ففي قصيدة لشوقي في وصف الوقائع العثمانية اليونانية مطلعها (٢٥) :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب

وينصر ديس الله أيان نصرب  
في هذه القصيدة ، التي يخاطب شوقي فيها السلطان عبد الحميد ، يتضح موقف قطيع من الأتراك المتحضرين الذين نشأوا في قصور الحكم ومدى ارتباطهم العاطفي بالخلافة العثمانية . وللندبح الذي يكتبه شوقي في هذه القصيدة تعبير عن هذه الشريحة من شرائح المجتمع المصري . بيد أننا يمكن أن نطعن أيضاً إلى أن موقف العصر يجيش الخلافة في مواجهة اليونان كان موقفاً إسلامياً عاماً ولكنه يضر بآراء وبساتيم على غير خاص :

عبدني من قومها الترك زينب

وتعجم في وصف الليوث وتعرب

ومع ذلك ، فإننا نستطيع أن نعرف من هذه القصيدة ، بشكل

عام ، بعض الحوادث التاريخية . فهو كشاعر إنشائي وراء عاطفته فتاد علقاً عياً تبدو فيه الخلافة العثمانية قوة لا تقهر ، على حين أن الواقع التاريخي يقول لنا شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف ؛ إذ كانت الدولة العثمانية قد قطعت شوطاً طويلاً في رحلتها صوب الأمن والعروب

روياً بين عثمان في طلب العلا

وهبات لم يستق شيء فيطلب

في كسل آن تهرسون ويحتي

وفي كل يوم تهتجون ومكتب ؟

هذا الموقف لشوقي يتكرر في قصائد كثيرة منها قصيدة عن « انتصار الأتراك في الحرب والسياسة بسطمة

الله أكبركم في الفتح من عجب

يا خالد الترك جدد خالد العرب (٢٦)

وبعد انتصار مصطفى كمال سنة ١٩٢٣ م ، وإعلان إلغاء الخلافة من تركيا وفي الحقيقة كتب شوقي عن الخلافة ويعبر عن مشاعره ، التي كانت مشاعر كثيرين آنذاك ، إزاء هذا الحادث الجلل : (٢٧)

عادت أغالي العرس رجع نواح

وسحبت بين معالم الأفرح

وتكشف هذه القصيدة عن مدى الحزن الذي أصاب المسلمين لإلغاء الخلافة ، كما تكشف عن بعض حوادث أخرى معاصرة ، مثل محاولة الشريف حسين بن علي شريف الحجاز أنشط الخلافة على الرغم من عجزه عن ذلك .

ومن ناحية أخرى كتب حافظ إبراهيم قصائد وجهها إلى الأتراك العثمانيين ، ولكنها تكشف عن موقف يختلف عن الموقف الذي اتخذه شوقي منهم - موقف أبناء الطبقة الوسطى من المصريين . ففي قصيدة « نحية إلى الأسطول العثماني » يقول حافظ : (٢٨)

بالذي أجرك بلربح الخزامي

بلى السفور عن مصر السلام

إدانه يركز في هذه القصيدة على الأسطول وقوة سمته ومدافعه التي تلك الحصون فتجعلها أثراً بعد عين ، ولكنه لا يتغزل في بسالة الترك ، ولا يزعم أنهم أصحاب قوة لا يمكن أن تقهر كما فعل شوقي . بل إنه يتمنى أن يكون للمسلمين من أمراء البحر أمتان « طوجو » و « أياها » من أبطال اليابان المشهورين :

أسأل الله الذي أظلمنا

خليفة الأوطان شيخاً وعلماً

أن أرى في البحر والبر لنا

في الوغى أنناد (طوجو) و (أياها)

والمقارنة بين هذين الموقفين ، تؤكد صحة ما ذهبا إليه من أن الشعر العردي يمكن أن يكون مصدراً للتأريخ إذا ما وضع في سياقه طسعة الشعر كصان يهتم بالناحية الوجدانية ويميل إلى خلق صيغ منه قد تكون معبرة للواقع أو مبالغة فيه . فضلاً عن أن الشاعر حين يكتب عن بعض الأحداث التاريخية في زمانه ، إنما يصبر عن موقف ذاتي يستوجب منا الحذر في التعامل معه كمصدر تاريخي . فقد أورد شوقي وحافظ كثيراً من القصائد حول أحداث تاريخية وقعت في العصر الذي عاشا فيه . ولكن موقف كل منهما اختلف إزاء الحدث نفسه . ولعل من المفيد أن يورد بعض أمثلة لكل من الشاعرين حول الأحداث التاريخية

كتب أحمد شوقي عن مشروع ملر (٣٩)

النس عنان القلب واسلم به

من رعب الرمل ومن صريره

وقد رصد اختلافات التي تاروت بين المصريين حول هذا المشروع ، وكان موقفه هو اللبائنة وعدم اللجوء إلى العنف والشدة :

ينال بالبين البنى بعض ما

يعجز بالشدة عن عصبه

وعن تصريح ٢٨ فبراير (٤٠)

أحدث الراحه الكبرى لمن بها

وفاز بالحق من لم يأنه طلبا

وفي هذه القصيدة نستطيع أن نعرف أن خلافاً نشب بين المصريين حول هذه المسألة مما جعل الشاعر يطالبهم بالانحداد وإنكار الذات . وقد أشار إلى هذا للمشروع مرة أخرى في قصيدة ألقاها بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة الزعيم مصطفى كامل ، وتناول فيها ما أصاب البلاد سنة ١٩٢٤ من انقسام ونشاحن وتناحر (٤١) :

إلام الخلف بينكم إلاما ؟

وهذى النهضة الكبرى علاما ؟

فرايميم ، فقال الناس قوم

إلى الخذلان أسروهم تسلسي

وكانت مصر أول من أصبم

للم نحص الحراح ولا الكلاما

ونكشف هذه القصيدة من جانب من التاريخ السياسي في مصر آنذاك ، كما تنش بالانقسام والأناية التي وصم بها المشتغلون بالسياسة واختلافاتهم التي سرث لأعداء الأمة أن يوطدوا لأنفسهم فيها ولكنها في النهاية قصيدة تعبر عن موقفه الحقيقي حين يطلب من الملك فراد أن يصلح الأمر :

أيا الفاروق أدركها جراحاً

أبت إلا على يسدك السناما

فإنك أنت موهم كل جرح

وإن بلغ المفاصل والمغاما

وفي قصيدة «يا شاب الديارة ومصدعها» (٤٢)

غلو في قبة ابن بطرس غاى

علم الله ليس في الحق غال

يشير إلى حوادث القلق التي اعترت العلاقة بين المسلمين والأقباط في مصر آنذاك :

يا بني مصر ، لم أقل أمة لا

تقط فهذا تثبت بمحال

واحتيال على خيال من الله

د ودعوى من العراض الظلال

إنما نحن مسلمين وقبيطا

فئة وحدثت على الأجبال

ويضيف بنا المقام ، بطيعة الحال ، عن تتبع كافة نفاذات التي أنشدها شوقي في مناسبات تاريخية وضمنها بعض المعلومات التاريخية الحقيقية إلى جانب قيمتها كمصدر يتعرف منه المؤرخ على بعض جوانب الصورة الوجدانية . ومن ناحية أخرى تكشف قصائد شوقي عن حقيقة موقفه كمصري من أبناء المدرسة الأرستقراطية ، وعن موقفه كريب لأسرة محمد علي (وإن كان موقفه العاطفي يحدار إلى فرح عباس حلمي) . بيد أن ذلك لا يمكن أن ينسب عنه صفته الوطنية المصرية ، فهو الفائل بعد عودته من معاد :

وما وطني لقبيلتك بعد بأس

كأنى قد لبيت بك الشيبا

وإذا كان موقفه العاطفي قد حال دون أن يكون شعره معبراً عن آلام الجماهير وآمالها ، فإن من الإسراف في الخطأ أن نتوقع أن يكون كافة أبناء طبقات المجتمع في اتجاه سياسي واحد .

وقد كان حافظ ، على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين « . يضطرب في شعره بين التناؤل والتشاؤم ، اضطراب الأمة بين البهجة والهم ، والعمل والتواكل ، والإصابة والخطأ » فهو صدى لها في كل حركاتها ، وهو المدرس الحكيم الذي يأخذ موضوع درسه من أحداث يومه ... » (٤٣) ومن ثم كان شعر حافظ تعبيراً عن قطاع كبير من أبناء الطبقة للتوسط المصرية . وفي الأحداث التاريخية التي حدثت لها في قصائده كان موقفه عجيباً لهذه الحقيقة . فقد كتب عن شكوى مصر من الاحتلال (٤٤) :

لقد كان كينا الظلم لغرضي فهدبت

حواشيه حتى بات ظلماً منظلاً

كما كتب عن الانقلاب العثماني الذي انتهى غلغ السلطان عبد الحميد وتولية السلطان محمد الخامس ، وأخذ يعدد في هذه القصيدة الفعل الآثم التي أتاها السلطان المخلوع أثناء فترة حكمه (٣٨)

لأرعى الله عهدهما من جندود

كيف أقصيت يابن (عبد الحميد)

وفي قصيدة في وداع اللورد كرومر لجمده يلتزم موقف راوية التاريخ الحميد ، فيذكر ما قاله خصوم كرومر ، وما ذكره أنصاره من صفات ، ويأني أن يتخذ موقفاً ويعتذر عن هذا الموقف في بداية قصيدته - (٣٩)

في الشعر هذا موطى الصدق والمخدي

فلا تكذب التاريخ إن كنت متشككاً

ثم يعود اعتداده مرة أخرى في ثانيا القصيدة حين يقول :

ولكني في معرض القول شاعر

أضلك إلى التاريخ - لولا غفلة

وها هو يكتب إلى الرئيس - حسين كامل بإنشاء رئيس مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية بغير عن الأمم الأمة المصرية وآمالها : (٤٠)

لقد نعل الدجى في نيام

فهم زار نومك أم هيام ؟

ثم يقول

هالك السفسرد مشزوه توان

وموت الشعب مشزوه تقسام

وإنا قد وبنا وانفسا

فلا سمى هناك ولا ونام

فساء مقامنا في أرض مصر

وطب لغيرنا فيها المقام

هوامش

وعن حادثة دنشواي يتحدث في رفق شديد عاطفياً الإنجليز (٣٨)

أيها القائلون بالأمر لنا

هل نسيم ولأنا والوداد

ولحافظ إبراهيم قصائد تعكس بعض أحداث اجتماعية في حركة المجتمع المصري مثل قصيدته في الدعوة إلى إنشاء الجامعة ومطعمها .

إن كنتم تذلون المال عن رغب

فنحن ندعوكم للذل هي رغب (٣٩)

وقصيدته الأخرى التي يستلها بقوله :

حياكم الله أحموا العلم والأدبا

إن تشروا العلم ينشرفكم العربا (٤٠)

كما كتب عاطفياً الخديو عباس حلي في شأن الخلاف بين المسلمين والأقباط سنة ١٩١١ م :

كم تحت أفيال الظلام متم

دامي الفزاة وليس له لا يعلم

مولاي أمك الدوبة أصبحت

وعمر المودة بسببها تتفهم

نادى بها القسطنطين مله طاله

أد لاسلام وعصا فيها السلم

ونحن إذ نقرر أن هذه الدراسة لجانب واحد من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ عند حافظ إبراهيم وأحمد شوقي فحتاج إلى دعم لدراسة الجوانب الأخرى من هذه العلاقة ، نرى أن شيركل مهما كان مرآة صادقة تعكس أحوال العصر من زاوية بعينها ، لقد كان كل من حافظ وشوقي يرصد الحوادث السياسية والاجتماعية والاقتصادية في زمانه من زوايته الخاصة التي تحكمها اعتبارات كثيرة . وإذا كان هناك آخرون يرصدون هذه الحوادث من زواياهم الخاصة ، فإن على المؤرخ الذي يهتم بهذه الفترة أن ينشد ملايح الصورة ودقائقها عند هؤلاء وأولئك جميعاً حتى يستطيع منهجه الاسترادي أن يبيد بناء صورة للأصق بشكل أقرب ما يكون إلى الدقة والكمال

(١) Gordon Childe. What Happened in History, Penguin 1975, pp. 13 32.

(٢) انظر الدراسة القيمة التي قام بها الدكتور طه حسين في الإبانة والأدب تحت عنوان «عالم هوميوس» ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر - أكتوبر نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨١ م ، ص ١٣ - ص ٥٦ . انظر أيضاً Barnes, A History of Historical Writing, pp. 26 ff.

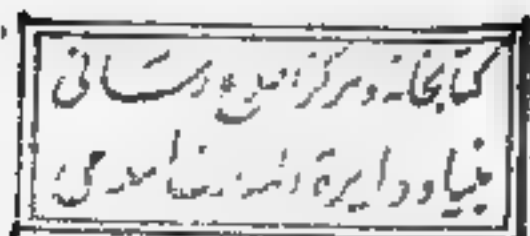
(٣) من هذا الموضوع انظر : قام عبد قاسم وأحمد لغزاري ، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، دار المعارف ١٩٧٩ م .

(٤) Arthur Marwick. the Nature of History. Macmillan, Britain 1973, pp. 9-24.

(٥) حول تطور الكتابة التاريخية انظر Harry Elmer Barnes, A History of Historical Writing, 2nd ed., Dover 1963.



- (٦) حمت الشرقاوي ، أحب التاريخ عند العرب ، ج ١ ، ص ١٤٩ - ص ١٥٠ .
- (٧) من الاستدعاء الحضاري لتاريخ عند العرب انظر : قاسم عبده قاسم ، الرؤية الحضارية لتاريخ عند العرب والمسلمين ، دار المؤلف ١٩٨١ ، الفصل الأول .
- (٨) Norman F. Cantor. Medieval History - The Life and Death of a Civilization, (2nd. ed.), Macmillan, London 1969 - pp. 105-116
- انظر أيضا :  
Bourwail, M. Alexander trans. Baltimore, Penguin, 1973.
- (٩) محمد سيد كيلاني ، الحروب الصليبية وثورها في الأدب العربي في عصرها ، طبعه انشور للجمعين ، ١٩٦٩ ، ص ٢٠٨ - ص ٣٣٦ . والمجهر بالذكر أن المصادر التاريخية العربية المعاصرة تتناول الحروب الصليبية تحقيل بالكثير من الأخطاء والقصائد التي قيلت في مناسبات مختلفة أثناء تلك الحروب . وهو أمر لا يستطيع تعفيه بطبيعة الحال في هذه الدراسة .
- (١٠) Lewis A. M. Somburg. La Chanson d'Antioche. Etude historique et littéraire, Paris 1968.
- والمجهر بالذكر أن هذه القصيدة الصليبية قد تناوشتها كتب الأدب العربي في عدة روايات مختلفة ، وأيضاً في عدة لغات قديمة - انظر مثلاً :  
Archives de l'Orient Latin, Tome II, pp. 466-509
- حيث ورد ترجمة القصيدة من أنشودة أنطاكية عز عليها في اللغة البروفنسالية  
Fragment d'une Chanson d'Antioche en Provençal.
- (١١) J. Bodier et Pierre Aubry. Les Chansons de Croisade avec leurs mélodies, Paris 1909, Hachette reprints, 1974.
- (١٢) محمد سيد كيلاني ، الحروب الصليبية وأثرها ، ص ٢٠٨ - ص ٢١٠ .
- (١٣) The Nibelungenlied, A. T. Hatto. Trans., Penguin 1975.
- (١٤) انشور على الشرقاوي ، في الطبعة التي قدمها محمد حسن مكي والتي كتبها إلى أقسام ثلاثة : الأول في السياسة والتاريخ والاجتماع ، والثاني في الوصف والحوادث في العراق .
- (١٥) الشرقاوي ، ج ٢ ، ص ١٨٠ وما بعدها .
- (١٦) المصدر نفسه ، ص ٢٥ وما بعدها .
- (١٧) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ١ - ص ٢٠ .
- (١٨) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢١ - ص ٢٩ .
- (١٩) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٤٤ وما بعدها .
- (٢٠) هوان حافظ إبراهيم ، غبطة وصحبة وشربة يوثقها أحمد أمين ، وأحمد الزين ، إبراهيم الأبياري ، الطبعة الثانية ، المطبعة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ م ، ج ١ ، ص ٧٧ وما بعدها .
- (٢١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٨١ .
- (٢٢) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٩ .
- (٢٣) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٥٠ نقلًا عن مقدمة محمد إسماعيل كافي في الطبعة الثانية .
- (٢٤) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٥٦ .
- (٢٥) الشرقاوي ، ج ١ ، ص ٣٠ وما بعدها .
- (٢٦) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٤٨ .
- (٢٧) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ١٠٦ .
- (٢٨) هوان حافظ إبراهيم ، ج ٢ ، ص ٦٢ .
- (٢٩) الشرقاوي ، ج ١ ، ص ٦٤ .
- (٣٠) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٦٨ .
- (٣١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٧٤ .
- (٣٢) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٢٤ .
- (٣٣) هوان حافظ إبراهيم ، ج ١ ، ص ٧٩ .
- (٣٤) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٦٥ .
- (٣٥) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٢ .
- (٣٦) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٦ .
- (٣٧) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٥٢ .
- (٣٨) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٠ .
- (٣٩) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٦٥ .
- (٤٠) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٧٦ .
- (٤١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٨٨ .



# الواقع الاجتماعي في تنعير حافظ وتنكوفي

محمد عوليس محمد

يتأثر الشاعر بالواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه . ويصدر في شعره متأثراً بذلك . وهو في نفس الوقت يؤثر في الواقع الاجتماعي بما يصدر عنه من أشعار يتلقاها أفراد المجتمع ويتأثرون بما فيها<sup>(١)</sup> . وهذا التأثير والتأثر متبادلان . وإن كان معاصراً له على نحو ما هو ظاهر في شعر كل من شوقي وحافظ . إذ إنها تعاصرا في حياتهما إلا أنها تباين في تأثيرهما وتأثيرهما بالواقع الاجتماعي الذي عاشا فيه . ومن ثم كان الفرق بينا في رؤية كل منهما بصورة مصر والواقع الاجتماعي للمصريين في مطلع القرن العشرين . وطرح الحلون لما يعانيه المجتمع من صوف الأمراض الاجتماعية . إن الفرق بين رؤية كل منهما لمصر والواقع المصري حدد موقف كل منهما من الواقع الاجتماعي في وجدانها كما عبرا عنه في أشعارهما .

للمعاصرة . ومن ثم رأى أن حل المشكلة المصرية : بما يقوم على فهم طبيعة مشاكل المكان وحلها . ومن ثم كان تركيزه على كشف جذور الحياة المصرية السياسية والاجتماعية . فتوقف طويلاً عند فرقة الرأي بين انقاده والاستسلام والخضوع للمستعمر وأدواته . وهو لم يفعل أهمية العلم في هذا الصدد . لكنه كان يطرئ العلم في إطار الواقع . أي في إطار مصر والمصريين ككل

إننا نحس في الشوقيات حين يحرص صاحب للواقع الاجتماعي أننا أمام كيان ثابت ثبوت التاريخ . أما عند شاعر النيل فإن هذا الكيان متحرك . غير أنه أصيب بعمى وقفت هذه الحركة . وشاعر يريد أن يمسح في هذا الكيان روح البعث . ونحن نحاول إثبات الشاعرين كان من وراء هذه الفروق . ذلك أن شاعر النيل يطلق في حديثه عن الواقع الاجتماعي وكأنه يتحدث بلسان مصر متأثراً بما به ومطامع شعبها<sup>(٢)</sup> . هي شعره يحس بصر هذا الشعب وواقع الاجتماعي . يصوره لنا رجل من أبناء الشعب شامت الأقدار

والدارس للشوقيات يحس بأن رؤية أمير الشعراء لمصر وواقعها الاجتماعي . إنما هي رؤية مصر التاريخ بما وقع فيه من أحداث عبر قرون طويلة . ومن ثم جاءت هذه الصورة مبهمة شوقيات مرحوبة وروائية ووطنية وقبطية وإسلامية وحرية وعثمانية<sup>(٣)</sup> . إنها صورة الوجود والكيان المصري أكثر من صورة المكان وتبعيه أو استغلاله . وبما هذا ما يجعلنا ونحن نقرأ شعره نحس بالواقع الاجتماعي . نحس بالتركيز على هذه الوجود والكيان المصري كحل للمشكلة المصرية بالعلم والأخلاق<sup>(٤)</sup> .

أما شاعر النيل فإن رؤيته لمصر تبتدئ من خلال ثلاثة أطر : إطار خاص وإطار عام وإطار أعم . أما الإطار الخاص فهو أرض الكنانة وعاشاً ما يسمى بـ أرض وادي النيل . مصر والسودان<sup>(٥)</sup> . أما الإطار العام فهو مصر في ظل الخلافة العثمانية<sup>(٦)</sup> . ثم يأتي الإطار الثالث لأعم وهو مصر الإسلامية في إطار عالم إسلامي كبير<sup>(٧)</sup> . وهذه الأطر جعلت قارئ شعره يحس بأنه يعنى بالمكان واندماجه

أرضيتم أن تروى (مصر) من الفن عرابيا  
بمعد ما كانت سما

للصناعات وهابا<sup>(٨)</sup>

فهو يصح الحال بالعمل وإتقانه حتى لا تتأخر مسيرة مصر، وحتى  
لا تتصل عن المجد الذي كانت عليه في التاريخ الماضي

ويتجه إلى طائفة أخرى هي المعلمين . وعلى عكس الطائفة  
الأولى لا يدعوهم إلى العمل مهم يعملون ويكثرون فعلاً ، ويبتغيه  
إلى تحيتهم وتقديرهم ودمج روحهم المعنوية ، يقول في انهم

قم للمعلم وفه التبجيلا

كاد للمعلم أن يكون رسولا

أعطيت أشرف ، أو أجل من الذي

يبي وبشراء ألسنا وعقولنا<sup>(٩)</sup>

ثم يخفى ناصحا من أجل تقدم مصر حيث يقول لهم :

روا على الإنصاف لبيان الحمى

تجدوهم كهف الحقوق كهولا

فهو الذي يبي الطاع قومة

وهو الذي يبي الظوس عدولا

ويقيم منطلق كل أخرج منطلق

ويريه رأيا في الأمور أصيلا<sup>(١٠)</sup>

ونحن نرى هنا أن اتجاه شوق للمعلم وحديثه معه ينبع أساساً من  
محاولة شوق التولج إلى مجتمع الشعب ، والانصراف عن سمته  
ورسميته في القصر فهو حديث طيب بمر ، ولكنه يبق دائماً مجرد  
صاح إلى طائفة من الشعب ، وتلك هي المشاركة السلبية التي حرص  
عليها شوق أحياناً . وانظر إلى طائفة أخرى يحدثهم بها وهم الفصاة

مصر بيت الففسائنا

ركناً على النجم ارتفع

فيه احتفى استقلالها

وبه عققن واستبسع

فليها وليهضينا

في القضاء به اضطلع

السلسه صان رجاله

لما يسندس أو يوسع<sup>(١١)</sup>

وكأن شوق قد نظم القصيدة بمناسبة تهيئة القضاء للأستاذ مرقص  
فهي حين حرم من الاشتغال بالخدمة ، من تهيئة سميت إليه

ويطول المقام لو تبعا الطوائف والمهن والطوائف التي تحدث إليها  
شوق حديثه الرسمي . ويمكننا أن نشير إلى حديثه عن مهنة الصحفي .

يعيش كادحا مكافحاً طوال حياته ، لم يتم حياة مستقرة مترة ،  
ومن هنا شكلت هذه المعاناة أحاسيسه وصورة صباغت معبرة عن  
الواقع الاجتماعي ، وما كان عليه أبناء الشعب من فرقة ، فإذا بنا  
أمام حركة مستمرة لبضات شعب مصر .

أما أمير الشعراء فإن ما تم به من حياة مترة مستقرة جعل نبض  
مصر عنده هادئاً إلى حد ما ، ولعله من أجل هذا كان يرى مصر  
صورة التاريخ ووثائقه ، ويحاطب في المصريين عقولهم أكثر من  
الذكير على الوجدان وإثارة ، ومن ثم كان الحل عنده حلاً هادئاً ،  
يشتمل في مطلبين أساسيين : العلم والأخلاق ، وهما مطلبان يقومان  
العقل والروح ، أما حافظ فكان يشد الحل في عمق الكيان الشعبي  
ككل ، وكان يريد أن يبرز هذا الكيان هزة توقظه من ثباته ، وتحركه  
حركة دائبة تناسب حجمه في عمق تاريخ الإنسانية . إن رؤية شوق  
أقرب ما تكون إلى رؤية الرجل « الدبلوماسي » الرسمي وما تنسم به  
من لغة رسمية هادئة وتقريرية ، أما حافظ فإن رؤيته رؤية  
« الصحفي » الذي اتخذ من قلمه وسيلة لاستارة همه أبناء وطنه

#### بي الدبلوماسي والصحفي

والدارس لشعر شوق يحده قد تضمن ما يمكن وصفه بتقرير  
اجتماعي رسمي ، فهو يحارب انقسام الرأي ويرفض لأهواء الرأي  
ويدهر للمواساة ويتحدث عن ارتفاع الأسعار وينقد بعض الظواهر  
الاجتماعية ، وبدل بدلو في حياتنا المصيرية في تلك الفترة الحسنة  
من تاريخنا .

وبذلك التزم شوق البيئة حين حاول أن يمرض لأفراض  
مجتمع المصري ، فهو لم يدايشها ولم يتأثر بها ، ولكنه أعطى ما  
استطاع والتزم بقضايا مجتمعه ولم يهرب منها ، وحسبنا هذا كله من  
وصفه أن أعطى ما في مكنه .

ونرى أن حديثه إلى بعض المهن والطوائف - والذي لم نجد  
شيبه عند حافظ - قد يكون إيحاءً نفسياً للشاعر أن يشارك في مسيرة  
مجتمعه ، حتى لو نادى بعض المهن والطوائف ونصحها وأخلص في  
الإرشاد لها . شوق قد تحدث إلى العمال على سبيل المثال في قوله :

أيا العمال أقفوا له

صمر كذا واكسبا

واعمروا الأرض فلولوا

صميكم أمت يسابا

ألقوا الصخرة حتى

أخذوا الطرد اغصابا

إن للمتقن عند الله والناس ثوابا

ألقوا بحبكم الله

به ويرفعكم جنابا

تلك المهمة الباعثة لخطورة ، يقول شوق فيها والوطن جريح ،  
والشعب مكبل والحرية مذبوحة .

فالفنية الصحف صيواً إذا

بها للرق فيها حكم واختلف  
في السعادة غير الظهور

و غير الثراء وغير الثرف  
ولسكها في نواحي الضرب

إذا هو باللوم لم يكتشف  
حدوا القصد واقتنوا بالكفا

في بطلوا الفضول بظها الثرف<sup>(١٢)</sup>

ندور الصحفي أن يقع بالكفاف ، وليست السعادة في الثراء والظهور  
والثرف ولكها في إرضاء الضمير والنعاف عن الحرام . هو يختلف  
كثيراً جداً عن حافظ حين نادى نائماً على الصحافة باحثاً عن الحرية  
الحقيقية يقول :

مالي أنرج على الصحافة جازعا

ماذا أقم بها (وماذا أحققا

لحسوا حواشيها وظنوا أنهم

لمسوا صواعقها فكانت أصغفا

وأثروا بحادتهم يكيد لها بما

يشي عزائمها فكانت أخذا<sup>(١٣)</sup>

فرق بين الأسويين ، فأوها هادي ، كأنه يتحدث من شرفة القصر  
يرضى الرعية من شباب الصحفيين أن يعموا ، وأن يقتصدوا ،  
والآخر ثائر بصرخ نائماً على باب حرية الصحافة . ومها كانت  
لمكائد التي تدبر ، ومها كان المناقرون من الصحفيين غير الوطنيين  
فإن الصحافة المصرية بما فيها من ثوار «أحذق وأصغى» على حد  
تعبير حافظ نفسه .

قدم شوق نفسه - إذن - إلى المجتمع المصري من خلال حديثه  
بل الصراخ وللهم التي اختارها هو وكان له ما أراد ، ودخل إلى  
الحياة الاجتماعية بعنقاة دخول . في حين كان حافظ لا يحتاج مثل  
هذه البطاقة ، بل وجد نفسه فجأة - وحين نطق الشعر - يتحدث  
إلى مجتمعه ويعبر عنه

المطالبة بالإصلاح .

وطالب شوق بالإصلاح ودعا إلى تقدم مصر ، نظراً للحال  
السبئية التي كان عليها واقع مجتمعه . فهو يسي على مصر صناد الزراعة  
والصناعة وسوء التجارة ، وحتى في ميدان النبوغ فقد خلا ليلدا  
من عالم نابه يشد إليه الناس ، ويعطى مصر عطاء بعوضها عن هذا  
التأخر

فأض الزمان من النبوغ فهل فنى  
عصر الزمان بعلمه بوبانه ؟

أين التجارة وهي مضمار الغنى ؟

أين الصناعة وهي وجه ضائه ؟

أين الخواص على العلوم عماله ؟

أين المشارك مصر في طلائه ؟

أين الزراعة في جنات تحتكم

كحائل الفردوس أو كحاناه<sup>(١٤)</sup>

إيه يستعز حمة أولئك الذين انصرفوا عن التفكير في تقدم مصر ،  
ويرى أن تأخرها كان للأسباب التي أوردتها في قصيدته ، فهناك تأخر  
في كل الميادين ، حتى العلم نفسه لم يجد في ميدانه وحداً يقدم عطاء  
لمصر ، تنحط به هذه المسافة الشاسعة بينها وبين الدول المتقدمة .

أما عن الإصلاح عند حافظ فإنه يكون بانباء الديمقراطية  
فيجب أن تكون هناك شورى ويختار العميد البريطاني وزراء  
أكفاء ... ويعمل على تحديد حدود دولتنا ، ولا يترك أزمة الأموال  
وهي في أيدي اليهود تلهو بها . يقول حافظ موضعاً أسباب التقدم  
والإصلاح ، كما يراها في رسالته في استقبال السير مورست :

إذا استوزرت فاستوزر علينا

فنى (كالفضل) أو (كأين العميد)

ولا تشغل مناه عمشار

يعبد به عن المصد العميد

ول الشورى بنا ذاء عهد

قد استعصى على الطب العهد<sup>(١٥)</sup>

ولتنامل هذه اللفظة البالغة الحساسة من شاعر ثائر يتسب إلى  
الشعب ، حين يتحقق المعاني وينتد من حق الأشياء ، ويرى أن  
الشورى بوضعها الحالي شيوخ يتظرون الموت ، وأن الشورى الحقيقية  
أبعد ما تكون عن مصر :

شيوخ كلما همت بامر

رلنم دوسه زار الأسود

لحى ببهاء يوم الراى هانت

على حمر الملابس والحدود

أنرضى أن يقال - واث حمر -

بأنك قين هاتيك الفيود<sup>(١٦)</sup>

ويراصل الشاعر رصد طوهر الأمور ، ولا يكتفى ببيان مرفيع  
القصور . وإنما يصح الخدود للفرحة أيضاً وهو ذكى في سؤاله  
الآخر للمعمد البريطاني ، حتى يتخلص من محس شورى عتيق  
لا يعمل شيئاً سوى الصمت . يقول له أيضاً واصفاً أساس  
الإصلاح

بالصلحين فيه مدى ، لذا يفرح حافظ حين يكشف عن بعض ذلك معين  
الذين تخطوا بينه وبين الإمام محمد عبده يقول :

قل لجميع المشائين ومهم  
عصر بالقول عبد أم الحباب  
إن نفس الإمام فوق مساهم  
ماتوا وإني غير صابى<sup>(١١)</sup>

وشوق يقدم لنا نموذجاً آخر من المناقنين السياسيين ، هؤلاء الذين  
كألوا للدح للمستعمر العاصب فأدّلوا مكانتهم ، وراحت سلطتهم ،  
وكانت سقطتهم . يقول شوق

عمرت القوم إطراد وحيدا  
وهم خمرتك بالسم الجسام  
رأوا بالأمس أنفك في القربا  
فكيف اليوم أصبح في الرفاه  
لمجت بالاحتلال وما أنما  
وجرحك منه لو أحسست دامي  
وما أعناء هم من قال في  
وما أهناك عن هذا الترامى  
هلا قلت للشبان قولا  
يليق بحافل الماضي الهام<sup>(١٢)</sup>

والنفاق بلية كبرى ، إذا استشرى في أمة فسدت أخلاقها وذهبت  
رحمها ، وشوق يظهر لنا أن النفاق قد وصل إلى الورراء والباشوات ،  
لما بالنا بصغار المواطنين الذين يتحدون من هؤلاء قدوة لهم ومثلاً  
يحتذى ، إذ خطر النفاق في رأى شوق أنه يدمر الحياة الاجتماعية ،  
هذا رياض قد كان مكانه فوق الثريا فأضحى الآن بعد نفاقه تحت  
التراب . وعرض حافظ لمظاهرة التحالف الاجتماعي وما نتج عنها من  
تقهقر في جميع المجالات فهو يقول :

وأقوامنا في الشرق قد طال نومهم  
وما كان نوم الشعر بالشرع  
فحق للشر قد أصابه ما أصاب حياتنا وجميع مبادئها ، ثم يقول  
عزيز عليه يلهى الشرق أن ترى  
كواكب في أفقه غير طلع  
وأعلامه من فوقه غير خلق  
وأقلامه من تحتها غير شرع<sup>(١٣)</sup>

صدى التحالف قد امتد إلى العلم والثقافة وعلاج هذا الأمر أن  
يستيقظ الشعب ويحقق ما قات من أعماد ، شريطة أن نرى أننا قد  
عنا أكثر من اللارم ، ويجب أن تستيقظ ، وهناك الأمل في الحكام  
مها كانوا يبدون عن الشعب ، فإن حافظ يرى

وأشركا مع الأعباء منكم  
إذا جئوا لإيقام الحدود<sup>(١٤)</sup>

ثم يدعو إلى بناء الجامعة كشرط للإصلاح .  
وأممنا بجامعة وشيد  
لنا من صجد قوتك المشيد  
وإن أئمت بالإصلاح فابدا  
بتلك قبائلا بيت القصيد<sup>(١٥)</sup>

ثم يحتم تقريره الشئ بأن الناس في مصر يشكون مما يعرض لهم من  
طغيان وضيم ومساد ، فلا حياة إذن بدون إصلاح ، وهل حظ مصر  
أن يتخطىها الأعداء على طول تاريخها ، إنا لن نستمر أبداً بهذه  
الطريقة التي آسدت علينا حياتنا وتاريخنا فكلنا أصبح يكي

إذا ما لاح في (أصوان) بالثو  
صحت أنين شاك في (رشيد)  
جميع الناس في البلوى سواء  
بأدى الشعر أو أهل الصعيد  
تساروك أمة بالشرق أمت  
على الأيام هائرة الحدود<sup>(١٦)</sup>

ولم يسي شوق أن يعرض لمبدأ الشورى لكنه مركبة مروراً عابراً  
واكتفى أن يقول إن الشورى مبدأ طيب يجب أن يوجد ، وهو  
موجود ، ويعمل به الملك المعظم الذي كان يحكم مصر آنذاك ،  
وقدم شوق بين يديه هذه القصيدة ، فنحدث عن سيرة الخلفاء  
الراشدين التي هي سيرة الخليفة السلطان محمد الخامس .

بنيت على الشورى كصالح حكمهم  
وعلى حياة الرأى ومسطلاته  
شر الحكومة أن يساس بواحد  
في الملك أقوام عباد رماه<sup>(١٧)</sup>

لكنها ليست الشورى التي تحدث عنها حافظ ، نادياً مجلس الشيوخ  
دوى اللحى البيضاء الذين يصمتون ولا ينتظرون غير الموت . أما  
شوق فهو هنا يحافظ مشرق يمثل كما قلنا وجهة النظر الرسمية

ويرى شوق أن عباد حالنا هو اتحاد القوى حكماً ، لأن من شأنه  
تدمير الحضارة وإرهاق الشعب والتأخر والجهل . يقول شوق

إذا رأيت القوى في أمة حكما  
فاحكم هنالك أن العقل قد ذها

وعرض حافظ لمظاهرة النفاق وعذتها مرضاً أصاب المجتمع ، نتيجة  
للشعور بالخوف الذي ولده المرع من الاستعمار ، كنتيجة طبيعية  
للاحتلال والنفاق مرض إذا تحكم في مجتمع أسداه ودهبت جهود

للشعب الذي صبح بوجود أعتياء جدياً وفقراء أشد من الفقر نفسه . إن الشاعر يلج من هذه المناسبة للتعمة لينقد ظاهرة الإسراف في الأرواح ، وهي التي تعاني منها المجتمعات النامية مثل مجتمعا . إنها المظاهر الكاذبة التي تسيطر علينا فتحيل حياتنا إلى جحيم ، بدلاً من لنيم الذي أعطاه الله لنا في وطننا . يقول حافظ :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرساً  
ملاً العين والفؤاد ابتساراً  
سأل فيه النصارى حتى حباً  
لأن ذاك الشفاء يجري لفساراً  
بات فيه الثقبون بلبيل  
أصجل الصبح حسنه فتواري  
يكتسبون السرور طوراً وطوراً  
في يد الكأس يخلعون الوقاراً<sup>(١٢٨)</sup>

حافظ يقدم لنا نموذج الفقر المدقع هؤلاء الذين يعيشون على هامش الحياة لا يلبسون شيئاً لأهم لا يملكون إلا نوباً وبيتاً أكلتها البران في الحريق ، وطائفة أخرى تحيا في نفس المكان يسيل الذهب في ليلة عرس يبدو معه العرس مسجاً للذهب ولا يقطع سرور الأغنياء وفرحهم صوت الصباح الآتي من الناحية الأخرى :

وجمعا في (بيت عمر) صياحا  
ملاً البر شجة والبحاراً  
جل من قسم الخطوط فهذا  
يتسلى وذاك يبكي البهارا  
رب ليل في الدهر قد هم بحسا  
وسعدوا وعسروا ويساروا<sup>(١٢٩)</sup>

إن الأمر عند حافظ يرجع إلى « من قسم الخطوط » وحسبه أن قال ما قال . ويتوقف شوق أمام مثل هذا الحريق ويرسم صورة مروعة للنساء ، برح فيما شوق ، ولكن الشاعر يرق دائماً خارج الصورة .

مازلت أسمع بالشقاء رواية  
حتى رأيت بك الشقاء مصوراً  
فصل الزمان يشمل أهلك فعه  
بني أمية ، أو قرابة جعظرا  
بالأمس قد مكثوا الدبار ، فأصبحوا  
لا ينظرون ولا مساكنهم تروى<sup>(١٣٠)</sup>

فهو يرسم صورة الشقاء « ألمية » تلك التي يهتم بها الفنانين ، أما الشقاء الواقعي المر الذي يؤثر في الوجدان فقد قدمه حافظ . بل إن دعوته من أجل التبرع ، لإنقاذ المكويين ، دعوة هادئة غير دعوة

(أبا فاروق) خذ يد الاماني  
وحققها على رضم الخصم  
ألقنا بعد نوم فوق نوم  
على نوم كآصحاب الرقيم  
وأصبحنا ببحرك في يومين  
بكافىء مهلة البت الجحيم<sup>(١٣١)</sup>

وشوق يرى أن علة تأخرنا في غياب العلم :  
الجهل لا يبلد الحياة موانع  
إلا كما تلد الزمام الدوا  
لم يجل من صور الحياة وإنما  
أنطأ عصرها فلت ولها<sup>(١٣٢)</sup>

نحن أبناء الجهل لأن الجهل يولد الموت ، وهذا هو سر تأخرنا . وقد ارتفع صوت شوق كثيراً يطالب بالعلم ، وراح مع صاحبه حافظ يطالبان كذلك بالجامعة المصرية . ولكن صورة التحطب بقروية بالأسى لم يستطع قلم شاعر أن ينقلها لنا كما كانت . ذلك أن مجتمع المصري المنحرف كان معظم فئاته تحت سطوة الفقر نفسه ، ولم تزد محاولات نقل الصورة الواقعية للفقر فقر المحرد المتعطف مع المكويين في المصائب والملمات ، من حريق بيت عمر يقول حافظ عارفاً صورة للتكويين .

أكلت دوزهم فلما استقلت  
لم تغادر صغارهم والكيارا  
أخرجتهم من التيسر عراة  
حلو الموت يطلبون الفلرا  
يلبسون الظلام حتى إذا ما  
أقبل الصبح يلبسون البهارا  
حله لا تسبهم البرد والحز  
ولا هم ترد البهارا<sup>(١٣٣)</sup>

هذه صورة مأساوية لأناس يلبسون الظلام في الليل ، ويلبسون البهار في الصباح ، ولا شيء يسترهم حتى عن النار . ومثل هذه الكارثة لا تدعو حافظاً إلى التوجه إلى الحكومة بتوفير إعانة عاجلة ، أو بناء بيوت غير التي احترقت ، لأنه من المستحيل أن يجدوا مكاناً بعد ذلك . يتجه حافظ إلى المؤسرين من الشعب :

أيها الرائلون في حلال الوش  
يخرجون السيول الششخا  
إن فرق المعراء قوماً جياعاً  
يستولون ذلة وتكسلا  
أيها السجين لا يمنع السجن  
كرباً من أن يجل العاراً<sup>(١٣٤)</sup>

وهو لا يستطيع إلا أن يتخذ الأعتياء ، ولا يتخذ مثلاً الوصح الطبق



الاختلاف قد يهيئ الأمل في الحرية والحياة والمستقبل . يقول حافظ :

يا أيها الشعب الكريم غماصوا  
وعملوا أمورك بغير توالي  
مالي أذكركم وتلك ربوعكم  
مرعى الهوى ومايت الشجعان<sup>(٣١)</sup>

وبعد أن يصحهم كثيراً ، ويصف حياتهم التي أصبحت حروباً بعمل  
الانقسام الذي أصاح قوتنا . يشير الشاعر إلى فصل الاتحاد

ودعوا التقاطع في المذهب يسكن  
إن السقاطع آية الخذلان  
وتسابقوا للمباقيات وأظهروا  
للسعالي دنانير الأدهان  
ونعانقوا بعد الندى كخمال

يخلو بين تعاقب الأغصان<sup>(٣٢)</sup>

ومن الانقسامات الخطيرة ظهور بوادر الفتنة الطائفية . فقد  
حافظ متصبداً لحل هذه الكارثة التي تهدد الوطن ، فهدد طاقاته  
وتستعد إمكاناته ، في صراع لا عاب فيه ولا مطلوب . لأن الجميع  
أولاً وأخيراً مصريون ، يحسهم بلد واحد وبيل واحد وعرف وتقاليد  
واحدة . وحافظ يرجع أمر الفتنة الطائفية إلى أسباب ، أهمها عدم  
الفهم الصحيح للأديان من جانب المثقفين من الطرفين الإسلامي  
والمسيحي ، كذلك الوهم الذي نشره المستعمر فيسيطر على عقول  
الأقباء والمثقفين على حد سواء . والشاعر يلقى المسؤولية على  
المثقفين الذين سكوا حين اشتعلت الفتنة وقصروا عن إسعادها  
وتلاق أسبانيا ، ثم يتصدى للحل مؤدياً دور الشاعر الرائد الذي  
لا يترك مثل هذه القضية تعصف بالجموع وتغرق تطوره . وانظر إلى  
مثل هذه المعاني في قوله :

مولاي أعتك الودعة أصبحت  
وغدا المودة بيها تنقسم  
نادى يا القبطي ملء لحاة  
أن لاسلام رهاق فيا المسلم  
فهموا من الأديان مالا يرضى  
دين ولا يرضى به من بينهم  
ماذا دعا قبطي مصر فصد  
عن ود مسلمها ، وماذا يقيم  
وعلام يحنى المسلمين وكبدهم  
والمسلمون عن المكابدة نوم  
قد طمنا ألم الحياة وكلنا  
يشكو ، فتن على السواء وأنتم  
إني ضمن المسلمين جميعهم  
أن يخلصوا لكم إذا أخلصتم<sup>(٣٣)</sup>

حافظ الذي كان يقارن بين الموسريين والفقراء الذي تآخوا تحت  
النساء . يقول شوقي :

فتحوا كتاباً للإعانة فاكتب  
بالصبر فهو عالم لا يشترى  
إن لم تكن للباسين فمن لهم ؟  
أو لم تكن للاجئين فمن لوى<sup>(٣٤)</sup>

فهو يشبه بمن يصور بياناً بلغة رسمية ألقاها جافة (فتحوا كتاباً -  
فاكتب) وشوقي لا يلام في هذا فاجرب الفقر ولا عايش المقراء  
بل إنه يتحدث فيما أنظر حين سمع بالمصيبة مجرد سمع ، والذين يتقلون  
إلى شوق هم الذين يتقلون إلى الأمراء والباشوات مثل هذه  
الأخبار . فآفة هادئة خاية من الانفعال المر والحزن الأصيل في قلب  
أفراد الشعب .

ومن العواصر الاجتماعية التي نحتاج إلى وقفة عند الشاعرين  
ظاهرة اختلاف الآراء ، وانقسام الأحزاب واختلاف الميادين  
والمسدين . ولذا رأى كل من الشاعرين في هذه الأحداث  
يقول شوقي مصوراً آثار هذا الانقسام على حياتنا

إلام الخلف بيسكم إلاما ؟  
وهذي الضجة الكبرى علاما ؟  
نراهم ، فقال الناس قوم  
إلى الخذلان أمرهم كراما ؟  
نباغهم كأنهم علاما ؟  
من السرطان لا نجد الضمما<sup>(٣٥)</sup>

ثم يقول هل يبق لنا مثل هذا الاختلاف والمعدوجانم فوق صدورنا  
والعذابات من فوقنا ، وجهوشه فوق أرضنا ولم نستطع أن نقاومه  
أونصده فنانا مريد من الهوان والذل والصمت المطبق

أرى طيارهم أوق علب  
وحلقت فوق رؤوسنا وحاما  
وأظفر جبههم من نصف قرن  
على أبعولنا ضرب الحياما  
وبلى الحر صاعقة ورجدا  
إذا قصر الدويارة فيه ضاما  
إذا انفجرت علينا الخيل منه  
ركبنا الصمت ، أوقلنا الكلاما  
فأبشنا بالشخاذه والتلاحى  
وآب بما ابتلى منا ولاما<sup>(٣٦)</sup>

إن هذا الاختلاف سوف يمضي بنا إلى حال أسوأ مما نبش عليه الآن  
ولي تقدم خطوة واحدة ما دام فينا مثل هذا المرض القاتل . على  
حين يصرح حافظ كمادته حين يستشعر فداحة الخطر وهو يرى أن

أما شوق فإنه يرى أن الأديان جميعا للديان الواحد :

قل إذا خاطبت غير المسلمين

لكم دين رغيم ولى دين

جل للدينان مهم شأنه

فيه أولى بهم سبحانه<sup>(٣٧)</sup>

ولم يتحرك شوق نحو الأزمة تحرك الشاعر الواصف إلا حين قتل بطرس على باشا برصاصة من يد إبراهيم الورداني في سنة ١٩١٠ ، عندها هاجت النفوس واستاء كثير من الأقباط لوقوع الجريمة على زعيم ودير قبطي ، فقال في ذلك قصيدة أوطأ :

بي القبط إخوان القديس ، ودينكم

هبوه يسوعاً في البرية ثانيا

وهو يرى أن هذا الشقاق لن يكون به سوى الاحزان بين ميت ونافع ويسهر إلى طي صفحة الجفاء ونبد أسباب الخلاف . والأمل عند شوق كبير أن يستطيع الفريقان أن يتخلصا من مثل هذه الخلافات ، ليسوا مسألة قتل بطرس . فانتقل معروف منذ أول الخليقة .

نبيد كما هادت قبائل قبلك

وبلى الإمام النبي . ميتاً وناحيا

تعالوا عسى نظوى الجفاء وعهد

ونبد أسباب الشقاق نواحيا

ألم تلك (مصر) مهلتا ثم حلتنا

وبينها كانت لكل معانينا

ألم لك من قبل (المسيح ابن مريم)

(وموسى) و(عله) نعيد النيل جاريا

وما زال منكم أهل ود ورحمة

ولى المسلمين الخير مازال باليا

فلا يترككم عن ذمة قتل (بطرس)

فقدنا عرفنا القتل في الناس فاشيا<sup>(٣٨)</sup>

لم يكن الخلاف بين المسلمين والمسيحيين فقط بل تعداه إلى الأحزاب ، وإلى طوائف الشعب ، وكان العصر عصر الفرقة ، إذ اهتزت فيه التقاليد والقيم وتعرضت مصر لأبشع الأعداء ، الإمبراطور والقصر والأمراء اللذين تحلوا عن مصرتهم وقتلوا هويتهم ، وحافظ يرى كل ذلك فلا يملك إلا أن ينادى على الجميع بالاتحاد :

أساء بعض الناس في بطمهم

ظناً وقد أسوا وقد أصبحوا

فانتبهت أعدائنا نهزة

فيا وما كانت لهم تسخ

فالرأى كل الرأى أن نجتمعوا

فليأى إجماعكم أرفع

وكل من بطم في صدعكم

ففيه في صخرة ينطح

أعشى إذا استكثرت بينكم

من قادة الآراء أن تفصحوا

فلتفصلوا ما استطعتم فيهم

فليأى في القلة المنج<sup>(٣٩)</sup>

إن اختلاف الآراء في المجتمعات الراقية لا يقصد للود قضية لكنه في مصر ، في المجتمع المتخلف يتخذلى المتحذلقون ويعتري المناقرون ، وكل ينصب برأيه فتصبح جهودنا عبء ولا يكون هناك إصلاح أو تقدم ، وإنما فرقة واختلاف وانقسام لا يحدد من ورائه سوى الأثواك والأحزان . إن حاصلاً بعد أن يتوجه للناس كافة ، يتوجه هنا إلى الأحزاب وإلى القصر كى يتفق الجميع على رأى واحد وعمل واحد :

(لها قصر الدولة) لست أدرى

أعرب فى جرابك أم سلام

أجبتنا هل يراد بنا وراء

فنفهى أم يراد بنا أمام

وباحزب البين إليك هنا

لقد طاشت لبالك والسهام

وباحزب الشمال عليك منا

ومن أبناء لجنك السلام<sup>(٤٠)</sup>

ومن الظواهر الاجتماعية التي تعرض لها حافظ ثورة المرأة المصرية على التقليد واستعدادها لأن تأخذ دورها في معركة الحضرة والدين المصرى . وحافظ هنا في هذه الأبيات يحيى بنات النيل اللاتى نفسهن عن خيار التقاليد وغرس ثمار العمل المفسى جنباً إلى جنب ببحر الرجال :

يقولون نصف الناس فى الشرق عاطل

نساء قضين العمر فى الحجرات

وهذى بنات النيل يهملن للنهى

ويغرسن خموساً ذالى الثمرات

ويذكر دورهن في ثورة ١٩١٩ حين ثرن ثورتين ونصدي هن جود الاحتلال فلم يترققن لكن لىن . ويذكر حافظ بكل الفخر هذه الصفحة في تاريخ الحركة النسائية المصرية بل يؤكد أن الرجال سلموا سمن كيف يكون الثبات ، يقول

وقفن فى وجه الحبس مدججا

وكنت بالإيمان معصيات

نعم مكن الرجال فأصبحوا

على غمرات الموت أهل ذات

(صفية) فادفكن للمجد والعلا

كما كان (صفية) قائد السراوات<sup>(٤١)</sup>

وشوق يقر بأن مصر تجد نفسها حين يخرج نساؤها عن العرف السائد

فلا يحس دخل فقير الحجاب ويدع المستقبل مسئولية الرجل وحده إن لساء هنا قد أهدت حقوقهن وتلك خطوة جريئة بمجدها شوق ويتصل معها لأن التطور في الحياة الاجتماعية المصرية بين ماخير الكثير.

مصر تجدد عهدها

بنسائها الخجولات

المنافرات من الخمو

د، كأنه شبح للها

هبل بين جوانبها

لشرق وبين المومسات؟

لا حفر لنا القفص

ية كن خير الحاضرات

عليها في مهدها

بلسان الطاهرات

وسبق فيها السقم

ن إلى الكربة مهلات

بثلث في الفتيان من

روح الشجاعة والكرامات<sup>(١٧)</sup>

وعبر كل من شوق وحافظ عن بعض الظواهر الاجتماعية في شعرها وعرضا بعض أوجه الحياة الاجتماعية المختلفة ، بكل إحصاءات تحدث عن حالة الفلاح المصري وعشيت بتجديد من يولي الفلاح مثل هذه العناية التي أولاها له السلطان حسين كامل . يقول :

(أبا الفلاح) كم لك من أباد

على ماضيك من كرم تذل

وآلاء وإن أطنبت فيها

وفي أوصافها أنا الملل

عشيت حالة الفلاح حتى

تنب أن يزرع الأرض محل

وكيف يزرع أرضاً مرت فيها

وأنت النيث لم يسكه جمل<sup>(١٨)</sup>

ويبدو أن حسين كامل (باشا) كان مهتما بحال الفلاح فقد ناداه في قصيدة أخرى بأبي الفلاح . وحافظ بهذا لم يترك جانباً من جوانب حياتنا الاجتماعية إلا وألقى الضوء عليه . يقول في قصيدة أخرى :

أبا الفلاح إن الأمر فوضي

وجهل الشعب والقوضي<sup>(١٩)</sup>

وعرض شوق في نفس هذا الإطار ، ولكن من زاوية أعلى ، إنها محصور انقراض الذي يعم به الفلاح ونهزم به الدولة وهو يرى أن الاعتماد على محصول واحد خطر اقتصادي يهدد مجتمعا :

أذا أصاب القطن كساد مرقه

لنا على ساق إلى أتمامه؟

يا من لشعب وزؤه في ماله

أنساه ذكر مصابه بكياته؟<sup>(٢٠)</sup>

لقد ارتبط المجتمع بمحصول القطن ارتباطاً خطيراً ، ترى دلالة في كلمات شوق التي يعلن فيها أن كساد القطن ليس بالضرورة كساداً لأحوالنا كلها :

للك كان ، ولم يكن قطن ، فلم

يشرب أبوتنا على عماره

بالقطن لم يرفع قواعد ملكه

فرعون ، والفرمان من بيانه

لكن بأولو زارع نفخ الثرى

بذلكائه ، وألاره بينائه

إن شوق يهتم بالناحية الخارجية للظاهرة الاجتماعية فلم يعمد من أمر الفلاح إلا تعدد محصوله وأن يكون الفلاح ذكياً حصباً حتى يبنى مجد مصر .

أما حافظ فيتم بعمق الفلاح المصري وإحساسه ، فيدهو إلى مراعاة أحواله ، ومسا ظروف حياته وتوفر سبل الحياة الكريمة له حتى يجيش سجداً .

وظهرت في الواقع الاجتماعي المصري ، فيها عالجها الشاعران ، بعض الأمراض الاجتماعية ، من مثل أمراض الفقر ، والجهل ، والمرض . وقد تحدثنا عنها في الصفحات السابقة لأنها تلبست بالظاهرة الاجتماعية وصارت عنصراً اجتماعياً ، لا يملك الناس له دفعا ، مثلها في ذلك مثل كثير من الأمراض الاجتماعية .

وأول ما يبايننا من هذه الأمراض ميل المصري إلى انطباع الزائف فهو يميل في حرمه النصار سبلا كي يتظاهر أمام مواطنيه بأنه يملك مالا يملكه الآخرون :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرسا

ملأ السمين والفلاد ابتشارا

سأل فيه النصار حتى حبنا

أن فاك الفناء يجرى نصارا

بات فيه المتعمون بلبيل

أنجل المصبح حشّه فخاري<sup>(٢١)</sup>

وبالطبع لن يدرك شوق مسألة المظاهر هذه فهي تهم الفئات الكادئة التي يتسب إليها حافظ ، الذي يرى أن قيمة الإنسان ليست بما يلبس ، وإنما بحقيقته لا المظاهر التي يستعملها الإنسان للروير والترفيف يقول حافظ

إن قومي تروقههم جدّة الثوب

ب ولا يمشقون غير الرواء

قيمة الرد عليهم بين ثوب

باهر لوبه وبين حذاء

## قَعَدَ الْفَضْلُ فِي وَقَعْتِ بِعَرَى

بين صحبي ، جُرِيتَ عَمِيرُ الْخَزَاءِ (١٧)

لكن شوق يتبه إلى القصة من وجهة نظر أخرى ، وبدلاً من التبه إلى المظاهر الخداعة يتحدث عن الإسراف وضرورة الاقتصاد ، لأنه يؤدي بالآمة إلى الإفلاس والصياح ، يدعو الشعب إلى جمع المال ليوم صعب :

فَسَجِّعُوا مِنْ مَالِكُمْ لَشَّ

سبب والضعف نصيبا

وَاجْتَمِعُوا الْمَالَ لِيَوْمِ

فِيهِ لِلْفُتُونِ احْتِصَابَا (١٨)

ومن ضمن عوامل الإسراف شرب الخمر ، ويبدو أن عادة شرب الخمر قد انتشرت بين بعض الأفراد إلى درجة فسدت معها الحياة ، بما دعا شوق إلى محاربتها وبيان أخطارها ، والتحدث عن آثارها السبئية . يقول شوق :

اهْجُرُوا الْخَمْرَ تَطْبَحُوا

لَهُ ، أَوْ تَسْرَحُوا الْكَتَابَا

إِنَّمَا رَجِسَ ، فَسَطَرُونِ

لَا مَرِيءَ كَفَّ أَوْتَابَا

تَرَعَشُ الْأَيْدَى وَمَنْ يَرِ

عَشَ مِنْ الصَّنَاعِ حَبَا

إِنَّمَا السَّمَاقِلُ مِنْ يَدِ

مَعْلٍ لِلدَّهْرِ حَبَا (١٩)

وفريب من هذه العادة ، عادة أخرى سيئة ، وهي المقامرة في البورصة وقد تبه لها حافظ وبين أخطارها فأهاب بالشعب أن يتعد عنها ، لأنها وبال على المفارمين المخامرين الذين يلهمهم للكسب كما يصورون ولكنهم لا يقصرون إلا الزهم :

مَسَارِبَاتُ هِيَ الْمَنَابَا

لَرَسَلَهَا أَعْرَفُ الْعِرْقِ

ضُبُوحُ أَصْحَابِ السَّرَابَا

وَمَسَاظِمُ دُونَهَا فَسَبُوقِ

قَدْ أَتَلَفْتَ أَنْفُسَ الْبَرَا

بَأْسُهُمُ الْخَيْرُ وَالْعَفْوَ

كَمْ بِأَلَّةٍ مَبْتِ وَيَا

وَأَنْشَيْتَ لَأَمْسِجَ السَّرَابِ

وَتَسْذَرَةُ أَنْبَتِ عَجَبَا

وَأَنْغَرَتْ مَسَابِلُ الْخَرَابِ

وَكَمْ هِيَ أَصْبَاعُ مَالَا

وَشَابَ فِي مَوْقِفِ الْحَسَابِ

فَلْيَنْعَظْ مَكَمَ الْعَمِيدِ

وَلْيَسْتَقِ الْمَلَهُ ذُو الثَّرَا

## فَدَلَّكَ الشَّاجِرُ الشَّهِيدَ

قَدْ عَافَ مِنْ أَجْلِهَا الْبَقَاءَ (٢٠)

ويؤدنا هنا إلى مسألة الأخلاق ، تلك التي اهتم بها شوق ودعا إليها . والأخلاق الفاضلة هي التي تحمي الأمة من أمثال هذه الأمراض كالغشاق والرياء والخمر والمصاربة ورواج المسكين من الغنيات والمظاهر الكاذبة الخادعة . إن في الأخلاق السجاة من كل ما يتعرض له مجتمعنا المصري :

وَأَمَّا الْأَلَمُ الْأَخْلَاقِ مَا بَلَّيْتُ

فَإِنْ قَوْلْتُ مَضَوْا فِي إِثْرَهَا قَدْ

لَا عَلَى الْمَرَّةِ فِي الْأَخْلَاقِ مِنْ حَرَجِ

إِذَا رَعَى صَلَاحُ فِي اللَّهِ أَوْ رَحَا (٢١)

ولم تفت حافظ ظاهرة مرضية سيئة لارالت عمك شوقا وهي ظاهرة التواكل . ومن الطريف حقاً تلك الآيات التي فورها الآن ، وهي تحكي عن عجزنا في مواجهة التواكل ، ولذا فإن حافظاً يطيب من مخزغ الكهرباء أن يخرج جهازاً عظيماً يقضي به على آلة التواكل :

كَاشَفَ الْكَهْرِبَاءُ لِيُطِكَ نَسِي

بِاخْتِرَاعِ يَرْوَعُ مَنَا الطَّبَا

آلَهُ تَسْحَقُ التَّوَاكُلُ فِي الشَّرِ

فِي وَتُلْقَى عَنْ الثَّرِيَاءِ الْغَا

قَدْ مَلْنَا وَقَوْلْنَا فِيهِ نَبْكَ

حَسْبَا زَائِلًا وَهَذَا مَضَا (٢٢)

وعطر التواكل يتهدد المجتمع بأوغم العقاقب على الرغم من أننا نملك الإمكانيات اللازمة للنجاح في تطوير مصر وتحديثها :

إِنْ لَبِثْنَا لَوْلَا التَّحَاذُلُ أَبْطَا

لَا إِنْ عَافَمُ اسْتَقْلَلُوا الْبِرَا

وَهَفُولًا لَوْلَا الْخَبُولُ لَوْلَا

هَذَا لَفَاضَتْ هَرَابَةً وَابْتَدَا

حافظ في هذين البيتين يلقي الأسماء الكاشفة على علة الشرقي كله . ويلقي الضوء كذلك على سوء الأخلاق الذي يدعو بعض المسكين من الأثرياء إلى الزواج من الغنيات الصغيرات ، مما يشأ عنه مشاكل كثيرة تهدد وحدة الأسرة المصرية . ويصور شوق هذه المأساة فيقول :

شَغَلَ الْمَشَابِيخُ بِالْمَنَابِ ، وَشَغَلَ

بِشَغَبِ الْأَزْوَاجِ وَالْأَصْهَارِ

فِي كُلِّ عَامٍ عَمَّهَ فِي طِفْلَةٍ

كَالْحَمْسِ إِنْ عَطِيتَ لِفُلَانٍ

يَرْشُو عَلَيْهَا الْوَالِدِينَ لَلْأَنَّةِ

لَمْ أَدْرِ أَيُّهُمُ الْخَلِيطُ الْفَارِي؟

لَمَّا كَانَتْ كُلُّ غَيْرِ عَطِلَ

حَقِي زَوَاجِ الشَّيْبِ بِالْأَبْكَارِ (٢٣)

وهو يعف بالشيوخ الذين لم تشعلهم مشاغل من في سهم مثلاً يعف بالوالدين الذين لم يكونوا أقل صرراً وعظمة من هذا الشيخ الفاسد ، ثم يلى برأيه في القصة هي عملية شراء تبعد عن الزواج الحقيقي المتكافئ .

ما رجعت تلك الفتاة وإعما

بيع الصبا والخس بالدینار

بعض الزواج مذموم ، مما بالزنا

والرق إن قيسا به من عار

فتشت لم أر في الزواج كفاءة

ككفاءة الأزواج في الأعمال<sup>(١)</sup>

ويأخذ حافض على الشباب انصرافهم عن الحسد ولجلوسهم على المقاهي تاركين أعمالهم ، ويقارن بين حال الشباب المصري وحال أقرانهم في الخارج ، حيث :

لا ترى في الصباح لاعب ترد

حولته للرهان جثم خفير

لا ولا ماعلاً سليم النواحي

للشهاوى زواجه والبكور<sup>(٢)</sup>

إنه فرق كبير بين هذا الشعب للتواكل الكسول وبين شعب آخر

لم يحل بينهم وبين الملاهي

أوشزون الحياة جو مطير

لا يبالون بالطبيعة حنت

أم نجحت أم احتواها التعور؟

لقد عبر الشاعران الكبيران عن الواقع الاجتماعي ، واستطاعا أن

يخالجا بعض الظواهر الاجتماعية المعلقة ، وأن يتقدا بعض أمراض

المجتمع ، واختلعا في الضمور ولكنها انعقا في أشكال انعم . ذلك

لأن هدهما واحد

## هوامش :

(١) الواقع الاجتماعي في شعر الشاعر يكون عيلاً ومن ثم قد لا يكون مطابقاً لمعطيات شأن سجل الباحث الاجتماعي للظواهر الاجتماعية فالشاعر يقدم لنا الواقع الاجتماعي كما يسميه

(٢) انظر مطروحة كبار الخواص في وادي النيل ، الشروعات ، ١ / ١٧ وما بعدها  
(٣) انظر إشارته إلى أهمية النظر والتفكير في مصر / ١ - ١٨٠ - ١٨٣ ، نصيبته إلى الشباب ٢ / ٥ - ٦ ، وإن الثالثة ١ / ٣٨ - ٤٢

(٤) مصر هي ربيع النيل / ديوان حافظ ٢ / ٨٢ وأمة النيل ٢ / ٧١ والمصري هو لبن النيل ٢ / ٦٠ وهي الكتانة ٢ / ٢٥ وأرض الكتانة ٢ / ٥٩ وملكيها ملك القطرين ٢ / ٩٩ ، ١٠٠

(٥) انظر مصر (العتاة) ٢ / ٣٦ و ٢ / ٦٢ و ٦٥ - ٦٥

(٦) انظر مصر الإسلامية في نصيبته في ذكرى عبد راس السنة الفجرية ٢ / ٣٧ - ٤٢ و ٢ / ٥٩ - ٥٨ وانظر ٢ / ٨٩

(٧) انظر رايته مصر للحدث عن نفسها ديوان حافظ ٢ / ٨٨ وما بعدها

(٨) الشروعات ١ / ٩٠

(٩) ١ - ١٨١

١ - ١٨٢

(١٠) الشروعات ١ / ١٥٨

(١١) ١ - ١٥٩

(١٢) ٢ / ٩٠ ديوان حافظ

(١٣) ١ / ٢٦١ ديوان شوق

(١٤) ٢ / ٣٥

(١٥) ٢ / ٣٦ (حافظ)

(١٦) هـ

(١٧) هـ

(١٨) هـ

(١٩) هـ

(٢٠) الشروعات ١ / ٧٩

(٢١) ديوان حافظ ١ - ٢٦

(٢٢) ١ - ٢٩

(٢٣) ١ / ١٢٩ (ديوان حافظ)

(٢٤) ١ / ١٠٨ حافظ

(٢٥) ١ / ١١٢ شوق

(٢٦) ١ / ٢٥٠ ديوان حافظ

(٢٧) ١ / ٢٥١

(٢٨) ١ / ٢٥٢

(٢٩) ١ / ٢٥٣

(٣٠) ١ / ٢٥٤ شوق

(٣١) ٢ / ١٦

(٣٢) ١ / ٢٢٦

(٣٣) هـ

(٣٤) ١ / ١٥ حافظ

(٣٥) ١ / ١٦

(٣٦) ١ / ٢٩١ - ٢٩٢

(٣٧) ١ / ١٠ شوق

(٣٨) ٢ / ٥٥ شوق

(٣٩) ديوان حافظ ٢ / ٩٧

(٤٠) ٢ / ٥٢

(٤١) ١ / ٦٩ حافظ

(٤٢) ١ / ١٠٥ شوق

(٤٣) ١ / ٩٩ حافظ

(٤٤) ٢ / حافظ

(٤٥) ١ / ٧١ شوق

(٤٦) ١ / ٢٥١ حافظ

(٤٧) ١ / ٢٠٦ حافظ

(٤٨) ١ / ٩٢ شوق

(٤٩) ١ / ٩١ شوق

(٥٠) ١ / ٢١٤ حافظ

(٥١) ١ / ٢١٧ شوق

(٥٢) ١ / ٢٥٥ حافظ

(٥٣) ١ / ١٣٦ شوق

(٥٤) ١ / ١٣١ شوق

(٥٥) ١ / ٢٢٠ حافظ

## أنتروپوئی وحافظ ف إبراهيم طوقان

ليس سهلاً قط أن يتأبط المرء موضوعاً محوره ثلاثة أعلام مرة واحدة في بحث صير خطير، لأن قضية «التأثر والتأثير»، بمفهومها النقدي، سواء في الآداب المحلية أو المقارنة، من أعقد القضايا وأصعبها، ومن أقربها إلى الخرافات والعار، لما قد يترسّ عليها أحياناً من أجل «الإطار الثقافي» بشئ ظروفه الميعة الاجتماعية والطبيعية، واللغة، والعصر بمفهوميه الزماني والأدبي، وأما «الموارد»<sup>(١)</sup>، غير أن عكوف على شعر إبراهيم طوقان وإهتامي بمواد «إطاره الشعري» وأدواته وملاحظتها<sup>(٢)</sup>، هما اللذان أفرجاني، بعد قراءات في شعر شوقي وشعر حافظ، بمشاهدة الجهد والكشف عن مواد وأدوات عصرية فيه من شعر هذين الشاعرين العظيمين. ويحمل هذا الكشف بين جنبه كشفاً آخر، هو صلة إبراهيم، إبداعياً، بالأدب العربي المعاصر، فضلاً عن صلته العميقة بالتقديم منه، وتوافقه على مطالعته وتغيره وحفظه ونخله والإفادة منه<sup>(٣)</sup>، مثلما كانت الحال عند الشاعرين اللذين بحثت عن أثرهما فيه وتأثره بهما. وهذه الصلة، بلوعبها، وما واكبها من تقليد وتأثر أمر طبيعي حتى خاصة في بدايات الفنان الإبداعية، فالشاعر قبل أن ينمو «لا بد» من مروره بمرحلة التقليد، يتأثر بالشعراء الآخرين، ويحاول فهمهم وتجاربهم حتى يبتدى إلى نفسه وأصالة<sup>(٤)</sup>، وهو بعد، لا يكسب نفسه، فيما يقول الناقد الإنجليزي إدواردز<sup>(٥)</sup>، وإن عقله يجب أن يكون مثل المضاطيس يجلب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ، فيما يقول ت. س. إليوت<sup>(٦)</sup> وهذه أمور لا تظني أصالة وابتكاره، لأن الأصالة ليست ابتكاراً من فراغ، بل الابتكار هو وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية تتمثل خلفاً جديداً<sup>(٧)</sup>.

٢

التركبي. وذلك بعصل بعصر المدرسين نابلسيين<sup>(٨)</sup> الذين خرجوا في الأحرار. وتأثروا في مصر بحركة الشعرية والأدبية. هؤلاء المدرسون نشأوا في المدرسة روح الشعر والأدب الحديثة، وأسمعو الطلاب للمرة الأولى، في حياتهم الدراسية، قصائد شوقي وحافظ ومضرباً

تعود صلة إبراهيم طوقان (١٩٠٥ - ١٩٤١) بالأدب المعاصر ومدرسة الإحياء خاصة. إلى أيام دراسته الابتدائية في «المدرسة الرشادية العربية» (١٩١٤ - ١٩١٨) التي كانت «تنهج في تعليم اللغة العربية سجعاً حديثاً لم يكن مألوفاً في مدارس نابلس في العهد



وعبرهم<sup>(١٢)</sup>، وازدادت هذه الصلة بتعدد إبراهيم، وهو في أرحبه الثانوية بمدرسة المطران بالقدس، مع تلميذ أحمد علي المرحوم «مخلة رريق» الذي كان مدرّس العربية في «الكلية الإنجليزية» بالقدس. ثم تعمقت، بعد التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٣، حيث أظله «أفق أدبي واسع لا عهد له مثله في فلسطين» هناك الأدباء والشعراء، وهناك الدنيا براقعة حلوب<sup>(١٣)</sup>، وحيث احتضنته في الجامعة وحارجه هيئة شعرية أدبية لم تكن تحتضنه لو لم يكن في بيروت «في الجامعة» كان أحد أعضاء دار الندوة التي ضمت من أقرانه الطلاب آنذاك: عمر فروج (صريح العوالي)، وحافظ جميل (أبو نواس)، ووجيه بارودي (ديك المرس)، وهو (العباس بن الأحف)، وول حارج الجامعة، فتحت له محاليس الأدب العالي والشعر الرفيع - من مثل مجلس الشيخ أمين تقي الدين، وجبر ضومط، وبشارة الخوري - صدرها وأولته كثيراً من عنايتها واعتنائها. وتصادفت هذه العوامل جميعاً هل أن تمككه من الفوز بلقب «شاعر الجامعة»<sup>(١٤)</sup>، وتجهل له «مكانة أدبية ممتازة قبل أن يتخرج في الجامعة الأمريكية»<sup>(١٥)</sup>، وأن تمهد له السبيل إلى الوصول إلى «سدة التعليم في الجامعة نفسها»<sup>(١٦)</sup>.

وأناحت له العوامل نفسها، فضلاً عن استعداد الفطري وما حباه الله به من موهبة، وعن شغفه بالمطالعة والاحتياض بالمعاني لقادة جامعية عصرية تامة يظهر أثرها في شعره<sup>(١٧)</sup>.

### ٣

لم يكن توفر إبراهيم طوقان على مطالعة شعر شوقي وحافظ والبارودي، سوى جزء من إعجابه الشديد بمصر،<sup>(١٨)</sup> وتطلعاته إليها بعد أن زارها، أول مرة، مستشفى عام ١٩٢٢:

قالوا: شافوك في مصر، وقد بسوا  
من وأصبي مغامي من بدوي  
خلفتها بلدة محفوب خلفها  
شوقاً لبوسف قبل، فهو يحكي  
مالي وللسم أنشاه وأنال عن  
طيه، و(عبد الدين) يكفي  
لو أنشب الموت في أظفاره لكفى  
بأم كلثوم أن تفسد قبحي  
هذا، ومصر بساتين منقفة  
شبابها بعض أزهار البساتين  
خاصوا عبادين من جدد ومن لعب  
فأحرروا السقي في كل الميادين

ولقد عبر عن حبه مصر وتوهمه إليها بقصيدته «نحية مصر» ١٩٠٩، (١٩٣١) التي سماها «الأسات السابقة»، والتي حياها مصر في رقة لاعبي الجامعة المصرية لكرة القدم. وهي وإن ليست لبوس العشب، فهو عشب المعجب الواقع، و«العشب على قد العشم» مما يقول في أمثاله للشعبة الشامية:

إليك يا مصر إيماني وميلتي

ونور همستك الشفراء يهيني  
ولي أواصر قرى فيك ما برحت  
لما مضى، ذات توليق وعكبي  
أحب مصر، ولكن مصر راغبة  
علي، فعرض من حين إلى حين  
وإن بكنت، لا بكنت هماً، فقد علمت  
وأبقت أن ذاك الهام يسكني  
وما عبت على هجر تذل به  
في الدلال يُمسي ويُنطوي  
لكن جزعت على ود أعالي إذا  
لقدك، لم أجد حلاً بواسبي  
وما كان أشد فرح شاعرنا حين تنامي إلى جمعه عزم أمير الشعراء عام ١٩٢٨ على زيارة فلسطين، إذ هرع إلى نحيته بقصيدة «حطين» - ٦٣ (١٩٢٨) لقي عبر فيها، بما أضاء عليه من موت البيان واللقاب، مما كان يكتفه من تقدير وإعجاب وإعزاز، ثم استعته على أن يكون فلسطين في شعره نصيب

فألاً يهرب المهرجمان

فألاً يهابطة السبيبان  
مليك القلوب المنفل  
ل يبرشها، والصولجان  
ومنحج حائل أشعر

ة تاجه دون العيان  
أهلاً بشوق، شاعر ال  
لخصمي ومعجزة البيان  
...

يباساكي الفيحاء حب  
من أيت نسيم من المرون  
أبسام كسائنات ردة  
بدم البواسل كالدخان  
أرسلت عن «بردي» سلا  
مك في لظى الحرب العوان  
وذرفت دمماً لا يكسد  
كف «هتيجند العوطان»،  
عرج على «حطين» واحد  
شع ينجح قلبك ماشحان  
وانظروا هنالك هل ترى  
آل «يوسف» في المكان

أيقظ صلاح الدين رب  
التساح والسيف الجاني  
...

جل للصاب «أبا علي»  
وابك هانسك المعاني

## ذهب الذين عهدتهم

لا يصرون على الهوان

في مصر يطمع أشعب

وهنا نادى أشعبان

يبد أن أمل إبراهيم لم يتحقق ، إذ لم يزر شوقي فلسطين ، ولم ينظم فيها شعرا<sup>(١٧)</sup> . وعاود الشاعر العرف على قيثارة العتاب الوطني ، فأرسل من خلال لوتارها جهات عازف عاشق صدَّ عنه وجهه<sup>(١٨)</sup>

جئتكم هاتبا بلابل مصر

بلبل الروض عنبه ألمان

ولفد الشعر لولكم بمناحي

هـ ، وفي ساحكم غذاه اليون

وتسنى صرح العروبة في مصر

ز ، وهل غيركم له أركان ؟

كم يلاؤ غيركم ليس فيها

لكم جيرة ولا إخوان ؟

عطينا لا يزر شوق ، ولكن

جاء روما فهزّه الرومان<sup>(١٩)</sup>

عطينا لا يزر حافظ إبراهيم

هم ، لكن أنزهه اليابان<sup>(٢٠)</sup>

ماطران باللسان شان

بك ، لكن كلفه بنبون شان<sup>(٢١)</sup>

والده إلى القاهرة للعلاج ، لولا تدخل عاطفة الأرملة التي تعالفت مع عاطفة الأبوة غير المعتة<sup>(٢٢)</sup> .

•

حين أهدى إبراهيم طوقان قصيدة «حطين» إلى أمير الشعراء ، قال :

عندما إليك ، وأنت عند

ها يا أمير الشعر هان

حناء فيها للصبيا

نسرق على خفير الحبان

مفحاتنا من «كسرة»

نغزى إلى الحسن بن هان

هيات ليلع شأوك الله

شعراء يوما أو تدال

أرادها أن تكون نغمة من تفحاته ومعارضة «نصيدته في رثاء مصطفى كامل» (الشوقيات ٣ : ١٥٧)

للشرقان عليك بشتحبان

فصاحبها في مأم والسدان

وإن ابتعد عن موضوعها ، وعذّل في موسيقاها الخارجية بانساج الكامل الهزوء ليتخى من خلال له ويرقص بكل ما وسعت جوارحه من مشاعر واحترام وتقدير في حصرة أمير الشعراء .

القصيدة تدل بدها على أن تأثر صاحبها بشوقي وحافظ وبغيرهما من القدامى والمعاصرين ، ينصوي تحت ما يسمى «التذكر المتعدد» أو «الاستدعاء» ، لأن استدعاء الماضي والصور من شاعر معين لا يتأتى ، في الغالب ، عالم يكن المتأثر مهتما به وحافظ الكثير من شعره<sup>(٢٣)</sup> . وهذا شاخص في علاقة إبراهيم طوقان بشوقي الذي كان ، كما تقول طهوى «سيد المكان في قلب إبراهيم في الشعراء المعاصرين»<sup>(٢٤)</sup> وقبل إن ليس نغمة شاعر معاصر صور إعجابه بشاعر معاصر مثل ما صور إبراهيم طوقان إعجابه بشوقي في «حطين»<sup>(٢٥)</sup>

وربما زاد من اهتمام شاعرنا بشوقي وشعره وتعلقه به وملاحقته له مقولة شكيب أرسلان فيه وتشبيهه بشوقي بعد أن قرأ في «الشورى» (المجلد ٣١٩ - ٨ نيسان ١٩٣١) قصيدته

نحية لك يا مصر الصغرايين

شوى لتأثر من حى ومدلون

فأعجب بها وعلق عليها بمقال عنوانه «الشعر العربي استأنف ديباجته الأولى» (الشورى - المجلد ١٣ - أيار ١٩٣١) ، وقف فيه عند بعض آياتها مثل مصر ولا انتهى إلى هذين البيتين

هبطت مصرأ ، وظى أنها رلدت

في ظل أجنحة من ليلها جوى

وإذا ما جزنا الملائق العامة ، وهي كثيرة ، التي كانت تشد إبراهيم إلى مصر وشعرائها ، فربما كان ثمة روابط خاصة تحببها ، وتحن من مجدها إلى أرض الكنانة وشعرائها . فقد أشار هو نفسه إلى «أواصر قري» خاصة له في مصر :

وفي أواصر قري ، إليك ما برحت

لما مضى ، ذات فوليقي وتمكين

ومسرت هذه الأصرة بأن أحد أجداده كان واليا على مصر ، وأن بعض أجداده ظلوا ، وربما مارالوا ، على اتصال بآل طوقان<sup>(٢٦)</sup> . ويقال إن الإنجليز سوا والده مع آخرين إلى مصر في أيلول ١٩١٨<sup>(٢٧)</sup>

وكان الاشتغال بالصحافة في مصر بالذات ، بعد أن نشرت له جريدة «الشورى»<sup>(٢٨)</sup> هناك نشيدا وطنيا في نحية المجاهد الأمير عبد الكريم الزبلي<sup>(٢٩)</sup> ، أمنية دأب جادا على تحقيقها قبل أن يخرج في اجماعة عام ١٩٢٩ بمحاولات جرت بينه وبين إحدى دور الصحافة بالقاهرة . وكادت الأمنية تتحقق ، من خلال المفاوضات الاستكادية الحضورية التي تمت في السنة نفسها ، إذا توجه برقة

## كانها وكأن الليل مصدماً

بنورها من صدر هير مكون

قال وهذا هو الشعر العربي على ديباجته الأولى في حسن البك  
وبلغة التخيل وحزالة اللفظ ، ولو قرأ هذا صديق البارودي ،  
رحمه الله ، لحنى أن يكون له ، ولو اطلع عليه شوقي ، فقال : أتري  
شوقيا آخر في هذا قصير ؟ (٣٠)

ولما نظم شوقي «رحلة» - الشوقيات ٢ - ١٨١ = أبدى إبراهيم .  
وكان طاك ، في رسالة إلى صديقه عمر فروخ ، رأيته فيها وقد بعض  
أيديها . وما قال : «قصيدة شوقي فيها عزل دقيق جميل ، سيما نظره  
إلى أيام الصبا ، وهنا الإبداع ، غير أن هنالك بيتاً وددت لو لم يقع  
في القصيدة» وهو قوله .

## محزات منك أم فصوص الكهريا . (٣١)

وما أدري يا أنسى ، كيف يعيب من ذوق شوقي بالكلمات وعلمه  
بمواضعها أن يتكبد الخزر والفصوص . أنا لا أريد أن أقول : هذه  
الكلمة قبيحة . كلا ، ولكن أصبح لما عند الناس شخصية  
بارزة (٣٢) . وشخصية الكلمة التي لاحظها إبراهيم هو الذي  
اصطلح عليه في علم اللغة الحديث بـ «الكلام المهرم» أو «الكلام غير  
اللائق» ، وهو أمر نسي تخلف مفايسه باختلاف الأعمار والطبقات  
الاجتماعية في العصر الواحد (٣٣) . كما أنه يتدرج أيضاً فيما يسمى  
«محطات الدلالة» ، لأن الدلالة كثيراً ما تصاب بشيء من الانوار  
أو الصف ، فتراها تحقد شيئاً من أثرها في الأذهان ، أو تصفد  
مكانتها بين الألفاظ التي تال من المجتمع الاحترام والتقدير (٣٤) .

الكلمة التي نقدها إبراهيم صحيحة ، وقد استعمالها شوقي بمكانها  
المعجمي ، ولكن أنسى لما مدلول اجتماعي خاص في بعض  
اللهجات الحديثة ، وخاصة في اللهجة الشامية ، وهو المدلول الذي  
كان يدور في خلد إبراهيم . غير أن اللفظة في اللبوان الذي بين أيدينا  
الآن استبدلت بـ «عقود» (٣٥) . فهل كان استبدالها أمراً طبعياً  
هاجماً بداعي التشبث والتهديب ، أو أنه نهي إلى شوقي نقد إبراهيم  
بحال من الأحوال ؟ ربما ، وإن كان من عادة شوقي أن يتحفظ ويعمل  
وسقط ويحذف في شعره (٣٦)

وس ماحي نقده الإيجابي لهذه القصيدة اتصاته إلى مقدرة شوقي  
وبراعته في تجديد المعاني ، بتعليقه على هذا البيت :

وتأودت أعطاف باندك في يدي

واحسرت من عقمها عذائك

قوله «إن تأود أعطاف البان شيء ذكر منذ هزل الشعر ، ويق  
يسمع على مواله حتى تكاد لا (كذا) تحربنيوان إلا وترى فيه عطاف  
البان . ولكن جاز الشيء يبدو ويحيى بزيادة عليه أو أحد منه ، وقد  
يحيى الشيء بزيادة شيء عليه أو أحد شيء منه ، وقل مثل ذلك في  
الحس إذا قبح أو قد تبدل الفكرة ، ثم يقال صبا طريقة مبتكرة  
بمثل ذلك . هذا ما فعله شوقي حين زاد كلحق (في يدي) على مكرة

(عطاف البان للتأود) للبيئة . الخلق أن شوقي توفيق في هذه  
القصيدة ، ولا بأس بها أبداً . وبلغ من شغف إبراهيم «برحلة» أنه  
كان يضمن بعض فطرها رسائله إلى عمر فروخ في المناسبة المواتية  
«فلا تحس من ذكريات العروبة شراً !! وبهم كل متحرس أن  
(الذكريات صدى السنين الخاكي) (٣٧) ...» (٣٨) . وحيث به لم  
يجف إعجابه بالقسم الغزلي من «رحلة» ، قابض لا رتاب في أن  
أزعم بأن قصيدته وعند شياكي - ٤١ : (١٩٢٦) لم تكن سوى  
صدى لما بلغة العباس بن الأختف ونهجه . فالتصليتان ،  
حسبهما الخارجية واحدة - البحر الكامل - وروي «الكاف» .  
وان ججع إبراهيم ، كمادته في الغالب ، إلى الغزوة . ولما كانت  
قصيدة إبراهيم من بواكير نتاجه ، فإن مقاطعها التي نظر بها إلى  
مقاطع من الشوقية ، لا ترق صورها التشخيصية ، وفي تراسل  
مطبات حواسها (في البيت الأخير من كل مقطع) إلى ما عند أمير  
الشراء . فحي حين يقول شوقي :

لم أفر ما طيب للعناق على الهوى

حتى تفرق ساعدي فطوائك

وتأودت أعطاف باندك في يدي

واحسرت من عقمها عذائك

ودخلت في ليلين : فرحك والدمي

وليت كما أصبح للنور فاك

ووجدت في كنه الطرائع نفرة

من طيب ليلك ، ومن سلاف ليلك

ونعطلت لحد الكلام وعاطيت

هينتي في لحد الهوى هينالك

يقول إبراهيم طوقان ، وكأنه يلخص المشهد الشوقي تلخيصاً مقتضباً  
فاثراً

شكرت ليلك أن البان

و نجمي وإيمالك

وتلقين الزوال على لي

فمسر ليلك

وحين أجيب نجمي

ابنك الشكر هينالك

وتعد قصيدة «الشاعر المعلم» - ١٢٦ : (١٩٣٣) مشهورة

«معارضة» «صرخة» بالمفهومين المعنى التقليدي والمصنوع لقصيدة

شوقي «المعلم والتلميذ وواجب المعلم» - ١ : ١٨ . فهي رفض ، من

موقع التجربة والعمل ، لأكثر مضامين الشوقية وأفكارها وقد لها

بشيء من الغضب والألم للشويعين بالفكاهة العذبة والسحرية المرة ،

إذا ما أتم النظر في آياتها الأربعة الأولى خاصة ، وفي ما تم به

اللفظان «أعد» و«يلقى» وما توحى به وتدلال عليه في الاستعمال

«المعجمي» والتداول الشعبي ، فضلاً عن أن «أعد» إبراهيم محور

«المطابقة اللفظية» لـ «قم» شوقي إلى الصديقية المصوية

«المصيدة» (٣٩) ، التي تعبر مع عناصر القصيدة الأخرى بشدة عن

برم إبراهيم وصيقه الشديد بمهمة التعليم - في مراحل ما قبل الجامعة  
 خاصة - مع أنه كان من أحسن المدرسين اقتداراً في الجامعة<sup>(١)</sup> :

شوق يقول ، وما درى عصفى  
 «قم للمعلم وفه التبجيلا»  
 (الحمد) طيبتك ! هل يكون مبعثاً  
 من كان للنشر الصغار خطيلاً  
 ويكاد (يفلق) الأمير بقوله !  
 «كاد المعلم أن يكون رسولا»  
 لوجرب التعليم شوق ساعة  
 لطفى الحياة شاعراً وعضواً

ومن الطريف أن تكون «الطوقانية» ومعارضة للمعارضة» ، لأن شوقي كان قد عارض بقصيدته «لاية» التي المعروفة في «بدرين عمار مع الأسد»<sup>(٤١)</sup> .

و الحد أن هرم الخليل رحلا  
مطر تزيد به الحدود محلا

أفكانت قصيدة المتنى تعترف على إبراهيم ، وهو جازم من الشوقية ؟  
 بها يكنى الخواب ، فالشاعران ، وحافظ إبراهيم معها ، من عشاق  
 المتنى وأتباع مدرسته في الشعر . وأكاد أزعجهم أن يشابه هؤلاء الشعراء  
 المعاصرين الثلاثة في النظم في المناسبات والموضوعات ، وخاصة في  
 الرثاء ، بالتسفل من الموضوع الأصل إلى ~~المرحبات~~ <sup>المرحبات</sup> ~~والتضام~~ <sup>والتضام</sup> ~~وطنية~~ <sup>وطنية</sup>  
 وسياسية واجتماعية يرتد ارتدادا حكيما إلى صلتها العميقة الاجتماعية  
 بأبي العليب الذي كان يسيل ، بكثرة ، إلى نفسه بمدح ويضفر ،  
 ويعاصر الموضوع الذي أقام عليه قصيدته ، وإن يكن ثمة من يذهب  
 إلى أن هذه الظاهرة في شعر إبراهيم طوقان سبيل من سبل انتحائه أمير  
 الشعر . (١٦)

ورث شوق سعد رطلول ( ١٩٢٧ ) بهائية طويلة عدتها أربعة وتسعون  
بيتا ( ٣٠١٧٤ ) ثم رثاه إبراهيم طوقان بدائية في خمسة وأربعين  
بيتا ( الديوان ٥٠ ) ثم يعلت في أن يتأثر فيها بشوق ، ولم ينفذ تأثره  
عندها ، إماما نعداه إلى « سر الملوك - ١٣٨ » ( ١٩٣٣ ) التي رثى بها  
يصل الأول ، والتي وافقت الشوقية في الوزن والكامل ، ، وشاعلتها  
في الروي .

وقد يكون طول مرثية شوقي وتشعيا في الاستقصاء هو الذي ضيق مجال التأثر وجعله يقف عند الأفكار والمضامين العامة التي قد تتوارد في مثل هذا الموقف وتشابه . فلما أراد شوقي ، وكان يصطاف بلسان ، أن يبين وقع الفجيعة وما رافقها من صنوف الحيرة والبعثه والعراء في أنحاء من بلاد العرب ، فقال :

سأندوا زحلة عن أعينها  
هل مشى الناعى عليها فحاجها ؟  
مطل المصطفى من منزله  
وجلا عن خفة الوادى دُماها

ففتح الأبواب ليلاً (ديرها)  
 وإلى (الناقوس) قامت يبعثها  
 صدى البوق السجى تنشره  
 نوحس سوريا ، وتطويه سماها  
 يجعل الأنباء تسرى موهناً  
 كموادى الشكل فى حر سراها  
 عرس الشك لما فاضطربت  
 نطقاً الآذان همناً والشفاهما  
 لقب إبراهيم الصكر هذ فيها وجزر ، إذ سحب شدة وقع الصجعة على  
 لشرق كله مثلاً فعل حاصد إبراهيم فى رثائه سعدا (٧ أكتوبر  
 ١٩٢٧) .

جَزَعُ الشَّرْقِ كُلِّهِ لِعَظِيمِ  
مَلَأَ الشَّرْقِ كُلَّهُ إِعْجَابًا (١٥)

وحصر الشك في موت سعد عليه وحده ، وإن حذره باليقين بقا  
 هل كان سعد ، كما علمت ، عن الورى  
 فيموت ؟ كلا ، إن سعداً لأوحد  
 هبت عواصف نعيه مصرية  
 فإذا بها شرقية تنمرد  
 ولرقت في الأفق ليلته نعيه  
 ولحذت ربي يوم قبل ميلاده  
 يا سعد يا ابن الليل رثى ماءه  
 لكل البى ، وهل كسعد يولد ؟  
 مصر ، التي فطنتك ، قلب عاقل  
 والشرق أحلعه التي تحولده  
 خير أن تأتير القصيدة عنها في رثائه الملك ليصلا أخفى وأدق وأبرع ،  
 فشرق بدأ مرثيته بصيغة « جمع الغائب » مشياً الرثى بالشمس :

شِعُوا الشَّمْسَ ، وَمَالُوا بِضَحَاهَا  
 وَأَعْنَى الشَّرْقِ هَلِيبًا لَهَا  
 نَمَا إِبْرَاهِيمَ ، فَبَدَأَ مَرِثَتَهُ بِالْخَطَابِ مَشْبَاهًا فَيَصْلًا بِالشَّمْسِ أَيْضًا ؛  
 شَبَّهَ اللَّيْلَ ، وَلَقَوْمِي اسْتَقْبَلَ  
 طَلْعَةَ الشَّمْسِ وَرَاءَ الْكَرْمَلِ  
 وَأَعْنَى ، يَوْشَكَ أَنْ يَفْشَى الْحَيَى  
 بِأَلْسَطَيْنِ ، سَيِّئًا مِنْ فَيَصِلُ  
 وَالْيَتِ الثَّانِي ، حَلَّ مَا جَاءَ مِنْ رَوْعَةٍ وَجَالٍ ، يَظُلُّ فَلَا لَيْتَ  
 شَرْقٍ .

عطر النعش على الأرض يا  
يحسّر الأبصار في النعش ماها  
وَمَ يَهْتَ إِبراهيمُ في هِجَاتِهِ الدِّينِيَّةِ أَنْ يَمَّ بِبُيُوتِ شَوْقٍ وَيُجْرِعَ عَلَيْهِ  
مَنَاقِبَها فِكْرَةً وَمَوْسِيقَى وَهَيَاغَةً . فَتَقْصِيْلُهُ «شَرِيْعَةُ الاسْتِقْلَالِ» -  
١٧٦ = (١٩٣٥) تَحْوِيْهِ «هَرَبِيَّةٌ شَمْسِيَّةٌ» فِي الْبُيُوتِ ،

(الشوقيات ١ - ٣٤) في موسيقاها الطاهرة وزنا (الكامل) ورويا (المرة) إن مطلع همزية إبراهيم والبيت الذي يليه :

يومٌ بداجية الزمان ضياء

وتهاؤه لسلسلتيين بقاء

يرجى السيم به هجير لافح

عجبا ! وتبسط ظله الصحراء

بهران إلى مطلع الشوقية وبيتها السابع عشر :

- ولد الهدى ، فالكانات ضياء

وقسم الزمان لبسم ولنساء

- يومٌ يته على الزمان صباحه

ومساؤه بمحمد وفناء

ريكاد قول إبراهيم .

بزل الكتاب هل النبي محمد

ما يصنع الخطباء والشمراء ؟

يكون بيت شوق :

أنت الذي نظم البرية دينه

ماذا يقول وينظم الشعراء ؟

ومثلا فمن شوق في تكرير « إذا » شرطية أربع عشر مرة تكريرا نفسيا لا يخلو من عناصر قوية المعاني للصورية التي تواكب تطور العام للقصيد<sup>(١)</sup> ، ليبر بها عن صفات النبي (ص) ويحاكيه في مثل قوله :

وإذا حضرت ، فلماهرا ومقترا

لا يستهن بمسبوك الجاهلاء

وإذا رحمت ، فأنت أم أواب

هذان في الدنيا هما الرحماء

نحا إبراهيم طوقان المعنى نفسه ، فكرر « إذا » فجائية تكريرا مماثلا في الموسيقى والفرس ، ليصور التحول الذي آل إليه العرب والناس عامة بعد أن شرفهم الله بالإسلام ، وأرسل إليهم النبي الأكرم بفرقان منزه عن كل باطل . وأفاد من « دين » التجارة البدلية ، قازداد النظم مثانة والمضى قوة ، والموسيقى نعمة جديدة تزداد بين الصدور والأصجار :

وإذا الرشاد من الضلالة والنهي

ومن الشقاق آتلف وإخاء

وإذا من الفوضى نظام معجز

وليادة وميادة ودهاء

وإذا الحيام لصور ألالك الوري

وإذا الشغل فمشق والبرراء

٩

وأما حافظ إبراهيم ، فترك في شعر إبراهيم طوقان آثارا ولغات تماوت وصوتا وتلوينا ، وسير ، تقريبا ، في خط تأثير شوق وهاته .

قصيدة « ملائكة الرحمة » - ٢٩ ، ( ١٩٢٤ ) الطوقانية

ببعض المهائم حبيبة

في أردد مجملتها

التي كانت من بدايات شعره الناصح ، وكانت ، فيها تقول فدوى طوقان ، أول قصيدة لفتت إليه الأنظار في لبنان ، لكثرة ما تناقلتها الصحف والمجلات وما حظيت به من تعليقات وتقرير وإطراء ، هذه القصيدة ظلها محبذاً قصيدة حافظ في مطاهرة السيدات المصريات في ثورة ١٩١٩ ( الديوان ٢ ، ٨٧ )

خرج الطوقان بحججه

من راحت أرقب مجملتها

والقصيدتان من محزوه الكامل ، وعلى روى ( البرق ) وموضوعها متماوت في ظاهره ، واحد في جوهره ، لأسبغيا تلتقيان في إبراز ما كان للمرأة العربية ، في الربع الأول من هذا القرن ، من سُهمة في ميدان السياسة والاجتماع ، وتلتقيان ، على ما فيها من صور بيانية جميلة ، في الأسلوبية التفريرية ، وفي رسم الصور الواحدة التي عدل في إبراهيم طوقان ووسع إطارها ففتت أشمل وأعمق وأبعد مدى . فالصورة البياض البسيطة المألوفة ( مثل الكواكب بسط من وسط الدج ) في قول حافظ :

خرج الطوقان بحججه

من راحت أرقب مجملتها

فإذا بين كحل من

سود الشباب شعاعه

فطلعن مثل كواكب

بسط من وسط الدج

أضحت صورة مركبة متحركة تترى عند إبراهيم .

مهلا ، فعندى طارق بين الحمام ويبسه

فلربما انقطع المهائم في الدج عن شوهته

أما جميل المصنات ، فلن الهار ول الدج

ونجى قصيدة « كارثة نابلس » - ٤٨ ، ( ١٩٢٧ ) التي تقبل فيها طوقان بعض خطى حافظ في « زلزال سيناء » : ٢١٥ ، ( ١٩٠٨ ) شاعرا حل ما كانت تحمله بعض قصائد حافظ من رجشة ودرلة في نفسه لا يقوى ، بعد أن تستقرى الذاكرة ، على منعها من التورع والانتشار في ثوبا قصائده ، ولكن بطريقته هو كما رأينا في القصيدة السابقة .

لقصيدتان من الخفيف التام ، لكنها تختلفان في الروى . والطوقانية نسي عن أن صليها استوعب لوحات الحاطبة جيدا ووعاها ، ثم رسم ، بوحيا مشاهد قصيدته . فكما أبدع حياال حافظ صور ، تشخيصية متحركة سريعة ، حاول إبراهيم بالطريقة نفسها أن يرسم مشهد زلزال الأرض ، في نابلس ملوتا ببعض الصور والمعاني القرآنية ، يقول حافظ .

ما (خير) عرجلت في صباها  
ودعاها من الردى داعيان  
وحتت تصفكم الخائن منها  
حين نحت آياتها آياتاً<sup>(١٥)</sup>  
حمت. ثم أغرقت. ثم ماتت  
فهي الأمر كله في ثواب  
وأي أمرها. فاضحت كأن لم  
تكن بالأمس زينة البلدان.  
بفت الأرض والجبال عليها  
وطغى البحر أيما طغيان  
سنت تغل حقلنا عليها  
شق انتقافاً من كفرة الغلاب  
فتعجب الجبال رجماً وقتها  
بشواطئ من ملاح ودخان<sup>(١٦)</sup>  
وتسوق البحار رذاً عليها  
حش من مرج. ناتي الخناجر قات  
فها انزوت أسود اللون جون  
وهنا الموت أحمر اللون قات  
جسد نداء والتري طلاك لا  
خلق. ثم استعان كالبيركان  
ودعا السحب عاتياً، فاندد  
بمحش من المواقف لاني  
فاستحال النجاء. واستحكمت الي  
من وحلوت عريم الشجعات

ويقول إبراهيم طوقان

سعد كان آمناً مطمئناً  
فرماه الفضاء بالزلزال  
هزة إثر هزة تركته  
ظلالاً فارساً من الأطلال  
مادت الأرض، ثم ثبت الوقت  
ماعلى ظهرها من الانتقال  
فهيأوت ذات الجبي ديار  
لفطت أهلها، وذات النبال  
بعجاج ثيرة، لوثت الدنيا ظلاماً، وشمها في الزوال  
فأباد الدرة وهي إما قبور  
نحتاً أهلها، وإما حوال  
وأدق السيم لومر بالقائم بها لذكه، فهو مال

وملأ بحيل حائط إبراهيم صور المرح والدمع والموب والتفيل وما  
تعقب تحلاً دقيقاً بارعا وكأنه يراها - صور إبراهيم طوقان ما رأى  
وشهد وسمع من هذه الصور شيء من التفصيل بقول حائط

رب طفل قد ساخ في باطن الأرض

من ينادي: أمي أبي أدركاني

وفتاة هيفاء تشوى على الحما  
ر. تعاني من حره مانعاني  
وأب ذاهل إلى السار يمشي  
مستحبنا عند منه البلدان  
باحثاً عن بساته وسبه  
فترع الخطوط. مستطير الحما  
تأكل السار منه. لاهو فاج  
من لظاه. ولا اللظى عنه وان  
غصت الأرض، أغم البحر  
طويها من هذه الأبدان  
ويقول إبراهيم طوقان

من وحيد لأمه وأبيه  
جسموه مسفرق الأوصال  
ومكبة على بسبه بوجه  
خلط الدمع بالترى السال  
وهتاة لاذت بحفوى أبيها  
جرعاً، وهو ضارع بابها  
وحريص رأى أبه يسلم الرو  
ح قريبا منه بعيد المال<sup>(١٧)</sup>

خمس البيت بالمريض. ومن عا  
د. وباعصينات والأطفال  
قد رأينا في لحظة وسبعنا  
كيف تذهب المنون بالأجال  
هها سورة جاع بلا مأوى.

سزن الحوم بسالاسمال  
هها أسرة تهاجر. والخم  
م بدليل الأثاث فوق الرمال  
هها مبل بفقد ذويه  
هها معمم كثير العيال  
ملا الحزن كل قلب وأودت  
ربح بأس مسفرة الأسال

ومع أن إبراهيم طوقان نبت من «أرض يبعث باعها بالأحداث»  
ويحتج تكن فيه النور الثورية باستمرار «و» أصحى بعد الثلاثاء  
الحراء» خاصة «صوت الإنسان المصطفى الذي التحم وجدانه  
الوطني والاجتماعي بالواقع للرغوص»<sup>(١٨)</sup>، فليس يبعد أن يكون ما  
في شعره السياسي والوطني من أسلوب السخرية والتهكم بالمستعمرين  
والشعائلي من بي وطنه صدى للأسلوب التكمي الساخر اللاذع  
الذي كان يلجأ إليه حائط في شعره السياسي والوطني خاصة في  
قصيدة حادثة دشوى - ٢ ١١ ٢٠ (١٩٠٦). من مظاهر هذا  
الأسلوب في شعر طوقان مثلاً قوله من «أبها الأقوياء» - ١٥٧  
(١٩٢٥) إلى وجهها إلى حكومة الانتداب البريطاني

قد شغلنا لمهدكم بالعنالة

وختمنا جندكم بالسالة



«تصديه لغة غير عربية ... كانت تسمى صبيها لتنشيط اللغة العامية، وجعلها اللغة التالية على الأحاديث للداخلة ...» (٥٠)

## ٧

وخلاصة الأمر، أن تأثير إبراهيم طوقان بلساني مصر الناطقين، بها دعاها طه حسين<sup>(٥١)</sup>، كان عاما في عمله، وكان شوق أشهر وأكثر وأعمق. وقد اتسبب تأثره على قصائد من شعرها «مطية» معروفة مشهورة، فجاء عند إبراهيم في قصائد مطية هذا أكثرها معروفا مشهورا، لأن أثرهما في ما نظم من «موشحات» وشعر متعدد القوافي لا يكاد يبين.

لم يكن تأثير إبراهيم احتذاء عشوائيا في كل شيء. فإذا ما استنشت ملاحه البنية من ورد وقافية وقبسات صبيحة واسلوية، واستنشت قصائده واستشاداته، يظل شعاعه الإبداعي وهجا متيزا بما أدخله من أعاط الطوبى والتصرف في المبنى والمبنى والموسيقى والصورة والأسلوب، فأصاف إلى اللواد والعناصر التي ارتكزت في ذهنه من شعر الشاعرين عناصر جديدة، تفوق فيها أم قصر، وأبدعها جميعا خلقا آخر، هو عنوان أصالته وشخصيته للبدعة، حتى ليصدق عليه وينسحب أحدث الآراء في شوق نفسه من أنه «لم يأخذ المعاني على هيئتها في أصولها. بل تصرف فيها. فلم تكن خاسلة في شعره دخول الاستشادات ولادخول الاقتباسات، وإنما دخول لبنات الثقافة في تكوين الإنسان الذي لا يحاسب على تيمية في الاستظهار بها، بل ينظر إلى مدى توفقه في تكييفها لينطلق في بنائه الشخصي»<sup>(٥٢)</sup>

وعرفنا بكم صديقا وفيما

كيف نسي انتباه واحتلا

كل أفضالكم هل للرأس، والعين، وليست في حاجة لدلا

ولن ساء حالنا فكلمات

أنكم عننا بأحسن حاله

وقوله من «أنتم» ١٦٣ (١٩٣٥) للزماء الفلسطينيين وقتذاك.

أنتم (المخلصون) لسلموطية

أنتم الحاملون بها القصبه

أنتم الحاملون من غير قول

بارك الله في الزنود القويه

(وبيان) منكم بمالك جيشا

بصدا زحفه الخرسية

(واجتماع) منكم يرد هليسا

هابر الهد من فتوح نية

وقد تكون «تأثير» حافظ إبراهيم «اللغة العربية تنحى حطها بين أهلها» ١ : ٢٥٣ (١٩٠٣) التي كانت صرخة في وجه الأجانب وأشباعهم من سحرا جاعدين بوسائل شتى إلى أن يملوا «العامية» محل «الفصحى»، لأسباب سريلوها بسرائيل العلمية والحضارية والتقدم في حين أنها كانت «من أجل القضاء على الحرية القصصية وإحلال العامية محلها»<sup>(٥٣)</sup>، قد تكون أحد العوامل التي شجعت إبراهيم طوقان على أن يقف في أشرفيات حياته حين كان مراقبا للقسم العربي في إداغة القدس (١٩٣٦ - ١٩٤٠) موقفه الحارمة الناجمة بروحي

## هوامش

- (١) راجع لمزيد من الاطلاع : د. مصطفى عدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٦١ - ٢٦٧، مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الأولى ١٩٥٨
- (٢) استطعت، إلى الآن، أن أذكر مجازي من مجالات الإظهار الشعرية عند إبراهيم طوقان، الأولى «أثر القرآن في شعر إبراهيم طوقان»، مجلة البيان - الكويت، العدد ١٢٨ - أيلول ١٩٧٧، والآخر «القضية في شعر إبراهيم طوقان»، وهما جزء من كتاب بحث المطبع عنوانه «قصايا في النقد والشعر».
- (٣) لندوى طوقان : أغنى إبراهيم ١٠ و ١٨ - ١٩ (مؤثر ديوان إبراهيم طوقان - دار القدس، بيروت ١٩٧٥)، ورحلة صعبة - رحلة جبيلة (٥) (مذكرات لندوى طوقان) - مجلة الجديد، العدد (٢) شباط ١٩٧٨، ص ٢٧ و ٢١، والعدد (١) - كانون أول ١٩٧٨، ص ١٥
- (٤) لندوى طوقان - رحلة جبيلة - رحلة صعبة (٦) الجديد، العدد (٣) - ١٩٧٨ ص ٢
- (٥) مصطفى عدارة - مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٥٨ نقلا عن Edwards, W. A. Plagiarism, p. 4.
- (٦) Allen, W. Writers on Writing, f published, London, 1948, p. 46.
- (٧) مصطفى عدارة : المرجع السابق ٢٦٨
- (٨) من هؤلاء : الشيخ إبراهيم أبو لطفى الخال، والشيخ فهمي حاتم (راجع صبا لندوى للشم إبراهيم طوقان في وطنه ووجدانياته ١٩ - ٢٠ للكتبة الأهلية - بيروت ٢)
- (٩) لندوى طوقان : أغنى إبراهيم ٨ - ٩
- (١٠) لندوى طوقان : المصدر السابق ١٠
- (١١) لندوى طوقان : المصدر السابق ١٢ - ١٤
- (١٢) صر فروع - شاعران مصريان ٣٣ ملكية المطبعة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٤

- (١٣) لندوى طوقان : أغنى إبراهيم ١٦
- (١٤) صر فروع : المصدر السابق ٧ و ٢٢ و ٢٦
- (١٥) صر فروع : المصدر السابق ٧
- (١٦) يشير الرقم الذي يلي عنوان القصيدة مباشرة في هذا البحث من الآن فصاعدا، إلى صفحة ديوان الشاعر صاحب القصيدة، ويشير التاريخ الذي ينتمي إليه إن وجد، إلى سنة نظمتها
- (١٧) نقل عن مخطوطة ديوان إبراهيم من مخطوطة القصيدة «حطب» ما يؤكد ما ورد في نسبة القصيدة في الديوان المطبوع من أن ريادة شوق إلى فلسطين لم تتم
- (١٨) كامل السرايى : الاجتماعات الفنية في الشعر الفلسطيني للمعاصر ١٩٨، الأنجلو المصرية - الطبعة الأولى ١٩٧٣، غير أنه ورد في كتاب صر فروع (شاعران مصريان، ص : ٣٣ و ١٢٨) ما يهد بأن أحمد شوق ذهب إلى فلسطين
- (١٩) ديوان إبراهيم ١٨٨ ويرجع أن القصيدة «حنانيا» عتبت إلى شعراء مصر، ألفت عام ١٩٢٩
- (٢٠) بقصد قصيدة شوق «روية» ومطلوما
- (٢١) قصه يومنا، وشاهد الأمر وشهد
- (٢٢) أن لملكك مالكك صبحانة
- (٢٣) (الشوقيات ١ : ٢٥١، طبعة بيروت ١٩٥٠)
- (٢٤) يشير إلى قصيدته «دليل سينا» التي لها نصيب في هذا البحث
- (٢٥) يشير إلى قصيدة «ديوان» (ديوان الخليل ٢ : ١٠١ - خار الخليل بيروت ١٩٤٥)
- (٢٦) لندوى لشم إبراهيم طوقان في وطنه ووجدانياته ٥٠ (عاشق ٢)
- (٢٧) لندوى طوقان - رحلة صعبة - رحلة جبيلة (للخل) - الجديد ١٩٧٧، ص ٩ (لم يذكر العدد على النقال للصور الذي حصلت عليه من الزميل الدكتور فواز طوقان متكوراً)
- (٢٨) كان يسلطها محمد على الظاهر

(٢٥) لغوى طوقان : أنى إبراهيم ١٢ . والتشيد في حياته - ١٩٥٠ .

(٢٦) لغوى طوقان : المصدر السابق ١٢ - ١٥ .

(٢٧) راجع : يوسف مراد ، مبادئ في علم النفس العام ٢٣٥ و ٢٤٨ - ٢٥١ ، الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .

(٢٨) أنى إبراهيم ١٩ .

(٢٩) كامل السرايى : الاتجاهات النفسية في الشعر الفلسطيني المعاصر ١٦٩ .

(٣٠) الهوى للظم - إبراهيم طوقان في وطنه ووجهات به ٥٠ - ٥٥ .

(٣١) عجز البيت : مكيديس كافرأ من الأسلاك .

(٣٢) عمر فروخ : شاعران معاصران ٧٥ .

(٣٣) محمود السمران : اللغة والمجتمع ١٦٩ - ١٧٣ . دار المعارف - الإيسكورية الطبعة الثانية ١٩٩٣ .

(٣٤) إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ١٥٦ ، الألفاظ المصرية - الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .

(٣٥) وشمل التغيير أيضا مطلع القصيدة في صدره . فقد أن كان حين قلدنا إبراهيم البيت أنطاسي بطرف بكاء صار إلى البيت أنطاسي بقلب بكاء .

(٣٦) محمد صبرى : الثغرات المجهولة ١ : ٨ و ٩ و ٦٩ دار للنسبة - بيروت . الطبعة الثالثة ١٩٧٩ وشوق صيف : شوق شاعر العصر الحديث ٦١ - ٧٢ دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية ١٩٧٧ .

(٣٧) من البيت

قلت في الذكرى هوى ، وفي الذكرى ،

وقد كبريات صدى النسي الماكي

(٣٨) عمر فروخ : شاعران معاصران ٦١ .

(٣٩) نظر أيضا : د . زكي الخفسي ، إبراهيم طوقان شاعر لوطان المنسوب ٢٤ - ٣٦ . دار الفكر العربي - القاهرة ؟

(٤٠) عمر فروخ : شاعران معاصران ٣٧ و ٣٩ .

(٤١) ديوان المكس ١٢ : ٣٩٩ (شرح البروق) . دار الكتاب العربي - بيروت ؟

(٤٢) عمر فروخ : المصدر السابق ١٢٩ .

(٤٣) ديوان حافظ ٢ : ٢١٨ (طبعة دار العودة - بيروت المصورة عن طبع مصر) وقد أشار حافظ في قصيدته إلى زوال نابلس ، ربما لأن سمها كان قد تزعج شكوكها بجهته .

فل كن بات في فلسطين يبكى

إن الزمان - أبهى مصيها

قد فهم في فؤادكم وقعبنا  
في نفوس أبين إلا احسبنا  
سقدم على الحوادث جفنا  
ولقد لنا السهنة الفرسها

(البحر - ضد السيد . المترجم : القطيع)

وكان إبراهيم طوقان قد أثار قبله (٢٧ أيلول ١٩٣٧) إلى تزعج سدا ، فقال

(عبدالله) عند تزلزلت لوكفه

ما تفتك بسعدك تلك وبعد

عزيمه بصنجه ، ووصله

حي هزاله نعمة لا يصعد

جود عشتت به الحيلة وفيه

لحام قد صبيحة لك كعد

(٤٤) راجع في معنى التكرير حنين ، التكرير النفس والتكرير المراد به لقوة للماني

مصريه : عبد الله الطيب المجلد ١ ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٢ : ٤٥ - ٤٨ - الوان الخطي - القاهرة . الطبعة الأولى ١٩٥٥ .

(٤٥) آبان : زوال الأرض والفضان

(٤٦) مارج : شعة ساطعة ذات لب شديد

(٤٧) المريخي : السقط الذي لا يستطيع النهوض

(٤٨) لغوى طوقان : رحلة صعبة - رحلة جبلية (٦) الجديد - العدد (٣) ١٩٧٨ ، ص ٢١ .

(٤٩) غيرة زكريا : تاريخ الدعوة إلى العلية وأثارها في مصر ، ص ١٢٠ . الطبعة الأولى ١٩٦٨ ، يراجع في تاريخ الدعوة إلى العلية البابي الأول والثاني من الكتاب

فهد ومحمد محمد حسن : الاتجاهات الوعظية في الآداب المعاصرة ٢ : ٣٥٩ وما بعدها . مؤسسة الرسالة - بيروت . الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .

(٥٠) لغوى طوقان : أنى إبراهيم ٣٣ .

(٥١) حافظ وشوق ١٦٠ . مشغرات الملاهي وسعدان (القاهرة - بيروت) ؟

(٥٢) محمد الحامدي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ٣٥٤ منشورات الجامعة التونسية - تونس ١٩٨٦ .



این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

# مقدمات أعمال

کتابخانه مرکزی رستاق  
بنیاد و اداره نشریات رستاق

مقدمة الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي علم البيان وجهه أرواح روحه عند الانسان، والصلاة والسلام على نبي الامة القائل ان من الشعر لحكمة، (أما بعد) فإلّا لولا الشعر معقود الأسراء لم سوا شعر لضم، وما برح نظمه حبيبا دليلا لهم وسكنا لهم، يمارسونه حق الراس، وحنون كل بيت منه على أمن أساس، موفين لجلاله، حافظين خلاصه مدني إلى الأذهان خياله.

فله أسرى القيس واصفاً وصاحكا وبأكا، وقاسيا وغازلا، ووجداناً وهازلاً، وجمع شمله بحيث تعد المنظومة الواحدة له أثر في الليل مستقلاً وبناتاً قائماً برأيه.

ونظمه أبو مرثد غزالياً، ونسباً عالياً، وحكماً ماهراً، وذهلاً سائراً، لتكتم يله موسى ولا قرب في نظمه الخطط قل قصيدته، مشهورة التي يقول في مطلعها

أراك عسى للدمع شيتك الصبر، أما تقوي نهي عيك ولا أسر  
ليست إلا عفا توحده سلوكه وتناهيت جواهره، ودق نظامه، فقامت فيه ملكة لهريرة وسبقه الشاعر على حسن الحكاية، فإذا فرغت من مردها فكانت



الشوقيات

ديوان الصبيح

أحمد شوقي

الجزء الأول

(من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨)

(طبع مطبعة الآداب وتوزيع مصر سنة ١٩٩٨)

قد قرأت أحسن رواية وهذا وكونها تشبه شيء بالشعر في شعور الأخص  
هما سرقاتها متونة إلى الأبد.

وكانوا البلاء يصوع للحقائق في شعر مروي في تجارب الخيلة في منظومه  
ويشرح حالات النفس ويكاد يتل سررتها ومن تأمل قوله من ضيعة  
ملا هطلت علي ولا بأرضي • سحاب ليس تحطم البلاء  
وقابل بين هذا البيت وبين قول أبي راس

مما في الرسل ولثوت دونه • فقامت ظناً ما غلزل القطر  
ثم نصراني الأول كيف نزع سنة الأثر والى في اظهار رقة الشعر للنفس  
وانطاب الجرس نحو الجرس والى الثاني فكيف وضع • بدأ الآخرة وقال  
بالشعر وروى لما الاختصاص بالمتعة في هذه الدنيا بين فيها حلية ثم تخرج  
منها مير آسية ثم أن شعراء العرب تكلموا لم تدر بهم المنطق الكبير ولم  
يتمهم تقرير البديهي الاجتياحية العالية ولهم أندر الالم على غريبها من  
الادهان واظهارها في أجمل وأجمل صور الليل

وكان أبو القناعية يثني الشعر برة وموعظة وحكمة بالغة موقفة وكان  
أشهر المؤمنين على بن أبي طالب وصي الله عنه يرجع إليه كذلك في الوعظ  
والارشاد والتعذير من الرذائل والاغراء بالفضائل

وكان للشاعري رحمه الله وهو القائل  
ولولا الشعر بالله يزدى • لكانت اليوم أشعر من ليلة  
تجرى أمانه بالشعر وله مقاطع غائرة وحكم في الناس سائرة • وشعره  
الطبيب جبهة لو جمع لما خرج من القيتين للفصويين إليه وما  
ثلاث من مهلكة الالام • ودانية الصبح إلى الغمام  
دوام مدمنة ودولم ومد • وادعائهم الطعام على الطعام  
ولو اضحى هؤلاء وأمثلهم الحال من الزمان والسكان • وشبهوا الشعر بالبرار  
كما تشبهه • وكابدوا الدهر في المرم مثلاً تكابده • لامتلات الصدور من  
مخوط أشعارهم • ولما نلت للطابع على نفسه من نشر آكرام

•••

قد منا هذا العلم في فريقين محفرون الشعر وآخرون من الشعر الشباب يشعرون  
العربي منه مدونة من جبل النسي وروون بين وبين الشعر الانجليزي بسد  
ما بين المشرق والمغرب تأسين أن العرب أمت غلت ودولة تولت فلا ينسى  
أن في خلفوا إلا بما تركوا وإن للسؤل من عروجه بسدم من حالك انما هو  
الحلب للقرط والراوث للثلاف

اشتمل بالشعر فريق من طول الشعر له جنوا طيه وظنوا قرأهم  
النادرة وحرروا الأقوال من بدم قتهم من خرج من فضل الفكر والخيال  
ودخل في مضيق القنط والمصاحفة ومنهم آثر غلظت الكفة والتعبد  
على نور الابانة والسهولة • ووقف آخرون بالقريض عند القول للأثور  
• التقديم على قدمه فوصفوا النوق على غير ما عهدا العرب طيه أو النازل  
من غير أوروبا ودخلوا القيد على سرب وانفس فريق في بحار التشابه  
حتى تشابهت عليهم للصبح ثم خرجوا منها بالبلل • وزعمت عصبة  
أن أحسن الشعر ما كان بولد والحقيقة بولد فكلا كان شيئاً من  
الواقع منصرفاً عن الفسوس • عاباً المحتمل كان نصي في اعتقادهم إلى  
الخيال • وأنجع للجلال والجلال حتى نشأ من ذلك لاغراق الخيال على الفسوس  
والنقل الأبيض إلى القول الطيبة

على أن لكل قسماً لسوا الشعر فاعلى حدة وانحدوه حرفة فاعلموه  
تجلمه اذا شاعلك ويحت ولما شاعركت • ثم لم تكتمهم ذلك حتى هجوا  
الشعر وقصوه بكل لسان فرموه بجلة الشفاء وقالوا انه محسوب على الشعراء  
بيض من لوزاتهم ونحت من قلوبهم ويرصهم لارافة ماء الوجوه ولقد  
ولاه زعموا صدقاً وقولاً حقا وإن هذا جزاء كذا يتوضون اوراقهم من ملوك  
كرام يحتمهم لله لرواح حرقهم فذا لم يخطوا كسدت الحرفة وامطأت  
الاذن على أميستي من هؤلاء قليل لا يذكر في جنب الفائدة للضائقة  
بصالح الشعر مدحاً في الملوك والامراء وشاء على الرؤساء والكبراء • والأ  
فن دولونهم ما يخلق أن يكون المثال المحض في شعر الالم كابر الاحص  
مرسل الشعر كناية في اللوى ووسائل ومنجته وسلا في القرام ووسائل  
وكان حاجة شاعر الطيبة ومجنون ليلاها • وداسف بدلتها وحلاها •  
وكالباء زهر سيد من ضحك في القول ويكي • وأصبح من عتب على الاحبة  
واشكى وحبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يبرزهم لك أثر على أن يحلو  
شعر اليها أو يأتوا بشر في سهو لا نصر فوا عنه وهو كما هو.

ولا أرى بداً من استثناء الشعر مع طلي أنه المذاح المجاهد لأن معجزة  
لا يزال برع الشعر وبليته ويرى الناس به فيجده وبجيه • وحسبك أن المشتغلين  
بالقريض عموماً والشعور من منهم خصوصاً لا يتعلمون إلا أن عبارته • ولا  
يجهلون القدي الا على مثله • وتقي أحدم لو أتبع له مدح كمدوحه لجدحه  
مثل مدحه لو وقع له كغور مثل كغوره ليهجو مثل هجائه فقل أبي الطيب  
في تشبه الشعراء • وسيم بلوغ شأوه في المدح أو الهجو كش كاند مشهور  
الأيام معروف بالحزم والاعتدال • قد أشربت قلوب الجسد • ولت نفوسهم  
قوة من قلوبهم في مهاوي الهلاك وم يملكون لما حبوا ولا أصحوا •  
هذا مع اعترافي بأن الشعر صاحب المولد والسما التي ما طاولها في البيان  
سواء ولو سلم من القدر وسلم النفس من لسانه لأجته اجمال الابهة

والحاصل فمت ازال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره  
تجزئة يحمل عباوثيراً للشعر • الا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا الا  
ليسترا بعده • ويستوا برصه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل  
نصيب وهذا لذلك هو ليكون الشاعر من وقف بين التريا والثرى يقلب  
احدى عبيه في الفز ويجعل أخري في القدي • بأسر الطير ويطافه • ويكلم الحاد  
ويطافه • وشف على القبات وقمة العال • ويربناشراء سرور الومل • هناك  
يفسخ له جمال التثليل ويضع له مكان القول ويخيد من جهة طلالا تحويه  
الكتب ولا نومه صدور اللام ومن جهة أخرى يجه من الشعر مسلماً في  
الهم • وسبياً من الم • وشاعلاً اذا سل القراف وموصفا اذا تحاكت الموحشة  
ومن جهة كانه لا يلبث أن يمسح لقمه عليه فاذا الحاضر أسرع والقول أسهل  
والقلم أجري والمادة انحر بحيث لا تعصي السون حتى تتداول الايدي  
مؤلفاته • وادعات اكر الناس من مدح خلفاته • وم يكن من الناس على الشعر  
والامة العربية في بحيا النبي متلاحياته العالية التي بلغ بها الي قصى الشباب  
ثم يموت من نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة اشلوها بسلوحيه والشعر  
القي وهو الحكمة والوصف للناس

هنا يأتى سأل وما يأتى تنهى عن خلق وتأتى مثله فاجيب أني فرعت  
أبواب الشعر وأنا لأعلم من حقيقته ما علمه اليوم ولا أحد أصابي غير  
دولون القوي لا مظهر الشعر فيها وقصائد الاحياء محمودون فيها حذو القدماء



والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مسموعاً في مقام عالي لا يرون غير شاعر المديوني صاحب اللقام الاسمي في البلاد. فما زلت أتمنى هذه الميزة والمسؤولية على درج الاخلاص في حب صناعتها واقتناءها بقدر الاسكان وصونها عن الاعتلى حتى وقت غفلت عنها اليانم طلبت العلم في اوربا فوجدت في نور السيل من اول يوم وعظمت اني مسؤول عن تلك اللعبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه والى لا تؤدى شكرها حتى أشاطر الناس غير انها التي لا تمجد ولا تنقد ولا كنت أعتقد ان الاوهام اذا تمكنت من أمة كانت لياحق لادتها كالاغصان لا يطاق لتأوه ويؤخذ من خلف اطراف الشجر جعلت نبت غصائد المديح من اوربا ملوذة من جديد لما تاتي وحديث الاساليب بمدر الاسكان الى أنت وصحت لل المديوني السابق قبيدتي التي أقول في مطلقها

خدموها بقولهم حسناء \* وقتواني بئر من التل

والتي مر لها في نور هذا الدبران وكانت للدائح المديونية تنشر يومئذى الجريدة الرسمية وكان يمرر هذه أساذى الشيخ عبد الكريم سائق فندحت القصيدة اليه وطلب منه أن يسقط التزل ويشر المديح فودع الشيخ لو أسقط المديح ونشر التزل ثم كانت النتيجة ان القصيدة برمتها لم تنشر عليا طئي الخبر ثم يزود عليا بان احتراسي من القاجاة بالشعر الجليل يدفني ولعدة اشهر كان في عهد وان الزل معي اذا أنا استعجلت

ثم نظمت دوبيي \* على بك أو فيا هي دولة الممالك مستعصا يد مع حوافها على أحوال القنات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا وبحث بها قبل التعليل بالطبع لي المرحوم رشدي باشا ليرصها على المديري السابق هوردي منه كمنصب بالامة القرفسارية يقول في خلاصه

و أبا وروايتك بعد تنكك اجناب العالي بقرائنها ونافسي في مواضع منها وناقشته وهو يدعو لك بالتزويد من النماح ويجب أن لا تشكك دروس الملقوق التي يمكنك تحصيلها وانت في يترك بمصر عن المنع من معام المدينة النافعة أممك وان تأتينا من مدينة النور (بارر) خمس نصي. به الآداب القرية. فصادفت هذه القصيدة القالية من أمير دكي حكيم هوى في نؤاد مطوى على طائفة نازل على حكم الشعر والادب فترجت القصيدة السادة بالبحيرة \* من نظم (المرتضى) وهي من ألبت القصيدة القرفسارية ثم أرسلت لي اليانما لشار اليه في كراس ويمن صكراس ليطلع الجناب المديوني عليها ولا كنت لا أعتقد لشعري مسودات وجوت ان أجدها معه بعد العودة الى مصر ثم عدت دون ذلك حوله

وجريت خاطري في نظم المسكيات على أسلوب (لا فونين) الشهير وفي هذه المصرفة شيء من ذلك فكنت اذا فرغت من وضع لسطورتين أو ثلاث أجمع باحداث للمصربين واقرأ عليهم شيئا منها فتموتة لاول وعة ويأسون اليه ويصحبون من أكثره وأنا أستعشر لقصصنا التي لو وحى الله لأجمل لاطفال المصريين مثلبا حل لشراء للاطفال في البلاد للتمدة منظومات قريبة المتناول بأخفون الحكمة والادب من غلالها على نحو عنوانهم

والخلاصة اني كنت ولا أزال ألوي في الشعر على كل مطلب وأذهب من قصائد الواسع في كل مذهب. وهنا لا يعني الا التنا على صديقي خليل مطران صاحب لالن على الادب. والتؤام بين أسلوب (الفرنجي

في نظم الشعر وبين نهج العربي وللأمول اتنا تلون على الجملة شعر للاطفال والنساء وأن يساعدا سائر الادباء والشراء على إدراك هذه الاسمية على اني لا أستعجب في مصر اليوم صبا عند ما طمت ان كثيرا من التفارقات في العاصمة أصبح يرفق ساعة ظهور الجرائد بصبر نافذ وان احدهم طردت خادما لها أرسلت بشعري نسخة من جريدة فأطاع مع عليه بأن مولاه لا تقطعي صبرا عن أخبار الحرب القرسعالية اذا فالواجب على الكتاب ورجال الصحافة في أولهم أن يبيؤا أسباب النماح لهذا الليل الخلدت على الادباء والشراء ان يرسوا ما كتبهم على النساء مثل الرجال حتى تصبح جنات فرقتهم فيها من كل فاكهة زواجن

في استذكرك لا بد من ابراده وفك ان بعضهم يستنح من كون النار لا ينظم أن الشاعر لا يثر كالمثول لا يبي له وهذا وهم يداني البين عندهم وقد جاور الشعر في الانحطاط به حدا أضربهم مع انه يكنى الخروج منه أن نسلم ان اكثر ما أعجز به أعباء الافرنج اليوم في القصص والانشاء وما يحل على اكبر ملامهم وتتلوه فليسهم من مرسل الحكم ومتنور الحكم وما كتب في هذا القرن والذي قبله في الفلسفة والطا والسياسة الكبرى انما هو من ظلم مشاعير الشراء حتى لتسمع من أحدهم انه مات من حشرات من المذقات ثم ترى النظم منها أقلها بل ان بعضهم يتسلم « الانشياء » كتب فكتور هو جو على سائر مؤلفاته وفيها الشعر كايرون « اعترف ابن مصر » لأفريددي موسيه أجل أثر له بين كثير من الآكرو وفيها الروايات للنظومة والاشعار وكلا الشاعرين مطبوع لم يختلف في سليقة اثنين

على اني كنت لاول من اخذ بلزمة هذا الزعم وطالما أوديت به فكنت اذا مررت في مكتبة أشتق منها وأجمل فيها فصررت مثل مثل الشاعر القرفسوي الذي يحكي عنه له لما رأى أهل بلور يبالنون في المطاوعة به ويكثرون من دمونه على مولدهم ومجالسهم ليسموا احديهم على ظن أنه يقول مالا يقوله الناس بلغ به الاحتراس منهم الى أن كان لهادمي للولاية حضر واقوم على المساعدة فكل صلنا ثم انصرف والقوم لم يصرخوا من الظلم قيل له في ذلك قتال أنا على اللائدة كأحدكم فاذا جلست لزام مكنتي قصودوني كيف شئت له

اما كون النار لا ينظم الا اذا كان حاسلا على هذه للسكة للرهبنة فحقبة لا مشاحة فيها ولست لم يكن بذلك عار على الكاتب بل التبر القاعش والحمران الذين أن تصبح حيلة الكسبرين من الكتاب والملاء وليست بجيلة الخن في محاولة الخال والتملدي في مثل هذا الصل على أن الشعر ليس من طائفت السرفق للادى الذي تحوش عليه سادة الاسان في هذه الحياة الدنيا ولكن من كليات السرفق الادبي الذي تسم النص هذه الحقيقة الصدة وللادة المبردة. ونميل في نفس أوقاتنا الى التنقل لشورها من عالم الى آخر ومن فضل الي سوله ولسل هذه هي الحكمة في كون الشراء قليلا حديثهم في كل زمان ومكان لا تقطعي الامم منهم الا شعر حليتها اليهم

وما يحيل ابراده في هذا اللقام انه بدا لاحد الاسكبر أن يكون صده بموجة فيها من كل شاعر مصري شيء من نظمه يحمله لجل بطرفه على مشاعير الشراء حتى وقد على جول سبون فريد فرناو ليسوها للشهور مطلب منه ان يكتب شيئا من نظمه فاعتذر الرجل بكونه ما نظم قط ولا

يملك قول الشعر ما زال الانكليزي يلح عليه حتى أخرجه وكان جول  
سيون يحفظ آياتا للشاعر الشهير المازيني وكانت أحسن ملني منظومته  
التي سماها « البحيرة » فغذ الجبوعة وكتب الايات ثم جعل اسمه تحتها  
واخفى صد ذلك أن الجبوعة وقت في يد منتقد أدبي لبعض الصحف  
السيارة في بلوز وكان لا يعرف الشعر ولا يدري أن هو لم يكن منه  
الآن ملاأعمدة الجريدتين انتقادها وروى جول سيون بالغول فيما  
لا ينبغي التطفل على موافد الشعراء ثم نصحه أن يبقى يلسوقا كما كان من  
القسمة أن لا يحاول الانسان ما ليس في الامكان له

يلم بما خدم جيمعاً ترى هشتاين بالشعر من آباء « الوطن العربي »  
أن يحسوا في مسيرهم على الحرب بين أرواد ثلاثة لا وصول بدونها جئمة  
« الاول » فة الانسان من كون الشعر في طباعه وهذا هو الشرط  
الأوجب وله لا مربي الآباء والامانة اكثر من سوام ولا ينبغي لهم  
أن يتصرفوا في مستقبل الاطفال الذين هم امانة لله في أيديهم محتض  
للباطم الشخصية وأفكرهم للموصية بل عليهم اذا آمنوا هذه الحبة عند  
الطفل أن يأخذوا بيده ويثبتوه عليها ولو كانوا ممن ينظرون الى الشعر بمن  
البسط لأن الله سبحانه وفالي وهو الرقيب قد رأي له ذلك وما يرى الله  
أفضل وإذا وجدوه دعي في الشعر دعيلاً منذ الطقوة وجب عليهم تبييضه  
اليه ومما كنت من مثله وثو كانوا من عبي الشعر ونصرته

« والثاني » أخذ العلوم وتناول التجارب لأن الشعر لا يخرج من  
كونه لغزاً وحكمة وما لا يكون لئلا آمن عليهم عرب

« والثالث » أن لا يخذ الشعر حلية على مثل من سائر أمور الدنيا  
وأشتغلوا فان كان ولا بد من الضرع للأدب حجاباً أو طبعاً للكسب فيمكن  
الشعر هو القيمة القمصة في عند علومه ويحاب العلم في يركب قوته  
لا يبال تماطيه العسكرة ثم رأي جميع الطلاب وشروب للوائح فذلك  
لا نجد الشعر وسطاه صندد الأشرار من أنبياء وفخرين فمبين

من جمع بين هذه الأمور الثلاثة وكان ماملاً متفاناً له حرصاً عليه  
مترقياً فيه يخالف الله في القروء ويخشاه في ابذله حقه قد انكشف له سر  
التجسس وأمرز نصب السبق في حبة للكتاب والشراء

الآن أدخل في الحديث مع فريق طلبوا مني أن أجعل صورتي في هذه  
الجبوعة وأخبرني دعوا لي في كلمة قال منها ومن صاحبها وأن لا يقرها  
سواي

منذوني الى الفريق الاول أنت من يرض صورته على الناس كن  
يرض وجهه عليهم وأعود بالله والمحبين أن أكون ذلك الرجل على قد  
صورتي ما عشت بينهم ينظرون اليها فافداست فليأغفروها من أهل اذا جئت  
هم لخرس عليها

وللاخبرين أقول أني لا أزال في أول التفتة وإن حياتي لم تحصل بعد  
بالجانب ولم تتلى من القرائد ولا للمائب حتى أحدث الناس بأخبارها  
لكني لا أتي يروي الآتي وأخاف بيدي رجوم القتل ومثلات الاحاديث  
على القدر أن أسيب طلبهم على أن يكون الحديث جدي وبينهم كما يكون  
بين الاحياء

سمعت أبي رحمه الله يرد أسئلتنا الى الاكراد والمغرب ويقول ان والده  
علم هذه القبار وإنما يحصل وصلة من أحبياتنا الجرار الى ولي مصر  
محمد علي باشا وكان جدي وأنا حصل له وثقه يحسن حكمة البرية  
والتركية خطأ وأفند فأدخله الولي في معيته ثم تحولت الأيام. وتماقبت  
الولاء المحترم. وهو يتخذ للرايب العاليه ويغلب في المناصب السامية. لأن  
أفند سيد باشا أميناً فعزلك المصرية فكانت وفاته في هذا العمل من تروية  
رائية بدعها لي في سكرة الشباب ثم عاش بسطة فغير تادم ولا محروم  
وعشت في ظله وأنا واحد ما سمع بما كان من سعادته ولا أراي في ضيق  
حتى أتدب تلك السنة فكانه رأي لي كما رأي لنفسه من قبل أن لا أفات  
من فضلات اللوق

أما جدي لو لم يمتي فله أحد بك حليم ويعرف بالنجدة لي نسبة الى  
نجدة إحدى قري الاناضول وفد على هذه البلاد فها كذاك فاستعده  
ولي مصر ابراهيم باشا من أول يوم ثم زوجه بمتوفته جدي التي رتب في  
هذه الجبوعة وأصلها من مودة جلبت منها أسيرة حرب لاشراء وكانت  
وصية للقرة عند مولاه و كان زوجها محبوباً عنده كذاك فزال كلاهما  
منفردون بنمة هذا البيت الكريم حتى توفى جدي وهو وكيل لحاسة  
الحديوي اساميل باشا فأسر مثل مرتبه رمت الى أرضه وأن يحسب ذلك  
مسلماً لا احساناً وكان الحديوي لما اشار اليه بقول عباده م أراصب منه  
ولا أفزع من زوجته ولو لم يسه أبي حلياً لحله لسه غنياً لفنته

أنا الفامري. زكي يوناني جركسي بجدي لأبي أصول أرمية. في  
فرع مجتمة. تكفله لها مصر كما كملت أجوره من قبل. وما زال لمصر  
الكشف للأموال والناقل الجزل. على أنها لادى. وهي مثالي وسهادي.  
ومقبرة أجدادي. ولدي بها أجول. ولي في زماها أب وجذان. وبعض  
هذا تحب الى الرجال الاوطان

أما ولادتي فكانت بمصر القاهرة وأنا اليوم أجبر الى الثلاثين. حدثني  
سيد ندما هذا المصراع المرحوم الشيخ علي اللقي قال قريت أمك وأنت حل  
لم يوضع جد قصص على حيا رأه في نومه فقلت له وأنا أملاحه ليولدن لك ولده  
يحرق كما غول القصة عرفا في الاسلام

ثم اتفقني حدثت للشيخ في مرض طلوت وكانت في يده نسخة من  
جريدة الاهرام فابتمر خطابي بقول هذا تلويل رثا أيساك باشوق لواءه  
ماقالها قبل في الاسلام أحد قلت وما تلك بامولاي قال قصيدتك في  
وصف (القال) التي تقول في مطلعها

حب كاسها الحبيب ه لحي فمة دهب

وعلمي في يدي أقرأها فاستندت باله وقلت له الحمد لله الذي جعل هذه  
هي والمخرق ولم يضربني الاسلام قبلاً له

أخذتني جدي لاي من الهند وهي التي أرتيا في هذه الجبوعة وكانت  
منصة موسرة فكانتني لوالدي وكانت نحو علي فوق حنوها وري لي  
خايل في قبر مرجوة. حدثني أنها دخلت بي على الحديوي اساميل وأنا  
في القصة من مري وكان مصري لا يزل عن السيام من لشلل أصابه  
فطلب الحديوي بطوة من الذهب ثم قرأها على البساط عند قدميه فوقت  
على القعب اشتغل بحبه واللب به فقال لجدي اسمي سه مثل جد. فانه  
لا يلبث أن يتناظر في الارض كانت هذا حواء لا يخرج الا من  
سيدلتك بامولاي قال جيتي به التي متى شئت اني آخر من يتر الذهب

في مصر له ولا يزال هذا الارتياح العصبي في الاصرار يلودني وكان للرحوم الشيخ على القتيبي كلها التفتت عيني بعيني بهذا الصراع المعني « محاجر مسك وكنت فوق ريتي »

دخلت في مكتب الشيخ صالح - وأنا في الرابعة وهي من أهلي جناية على وجداني أغرها لهم ثم انتقلت منه الى التبتيل في تجديزية فكنيت للتبليذ الثاني لهذه المدرسة وأنا في الخامسة عشرة وكان ناظرها للرحوم صادق باشا شرف قد حصل لي من النظارة على « الحجاب » بوجه الاستعداد لا من حاجة اليها ولستكن على سبيل للكفاية ثم رأي لي أبي أن أدرس القوانين والشرائع فدخلت مدرسة الحقوق وكان ناظرها للناظر عليه فبدل باشا لا يراني أهلا لذلك بالنسبة فإني استغني وهديتي للذهب بحبي بك براهم وكين المدرسة يومئذ يربطني عند ديمه الى أن قلت ثم لم يكفه ذلك حتى حصل لي من النظارة على ماتي فرش في الشرف فدرست الحقوق مشي ثم ارتأت الحكومة أن يثنأ بمدرسة الحقوق قسم الترجمة فيخرج فيه المترجمون الاكفاء فتصح لي التحويل لأن أدخل هذا القسم فطلعت وأقبل به سكين ثم منعتي نظارة المعارف الشهادة النهائية في الترجمة وبينما أنا أتردد على المنعزلة للرحوم على باشا مبارك في شغل ورد عليه مرسوم من الديار المصرية يطلب اليها مكان سروره بذلك فاضطررت الى التفتت الى السراي وهناك استؤذن لي على للرحوم الحديوي توفيق باشا لما مثلت بين يديه ولم أكن رأيت من قبل ولكن مقتصرين وأنا في المدرسة خاضعتي بهذا القبط الشريف - قرأت يا شوقي في المدرسة الرسمية انك أعطيت الشهادة النهائية وكنت أنتظر ذلك لأخذك بصيتي لكن ليس بها الآن عمل شغل فعمل لك في الانتظار وثباتي الله لك المير » فاستلست أذيل الفرز وقبلها ثم قلت حسي يا شوقي أنك قد ذكرتني من تلقاء نفسك للشرطة وأي خير بيء الله ليهلك أفضل من هذا فاطرق هنية ثم قال قد سمعت أنت أنك حطت من الخدمة فبئس الله رعا أدخلك في عمل فبك ثم تبلى وذن لي في الانصراف

تبليت في المية بضعة شهوراً فظهر فرجا بأني به الله وكان للرحوم على باشا مبارك لم يقطع عن مراتب الى أن كان يوم كثر غيظه وتغلغل مطره فخرجت قبيل الأسير في حاجة لي على حمار أبيض كان لوالدي وبينما أنا حائد الى منزل أختار ميدان عابدين نصرت بالفرز في بهو السراي يشرف منه فزلت عن الله - أشفي كرامة عليك للطل - وأمرت الخادم أن يتد بها وأن يلافتي خلف القصر ثم مشيت على الأقدام حتى إذا انتهيت من التبتيل اخترصني رسول من الأمير يدعوني اليه فرايت حصرت وأنا لا أعرف السبب وكان مع ساعته للرحوم عبد الرحمن باشا ارشدي فخل لي الطيم صورة التفتت ثم قال ليس لي أن أظن من بيتي حتى زلت عن حمارك والتماني الى الاقتاد فمت ضواً يا شوقي فكفأ أدبنا الاوائل حيث يقول شاعرهم ودد المظلي يا شوقي محمداً - فظهور من على الرجل حرام

كسب صامكا قال ثم انكم سحر التسمراء فخاللون باليوم وهذا اليوم من أيامكم فاسمع الباشا فان عنده لك فالأ فالتفت لباشا عند الذي وقال الآن أمرني أهدب أن أملكك بسبب أملك مقتداً في الخاصة الحديوية وأما أنت فتصير بعد شهر ثم مع الفرز الى يد قتلها واجا قد غلب على السرو حتى

أستأني الشعر وكان ذلك وقتي ثم لم يحل لي في الخدمه الشريفة حتى رأي لي الحديوي أن ألتحق بالتدبير في لورد وياخيري في ذلك ومبارك من المعلوم فاخترت الحقوق لعلها تكاد تكون من الادب وأن لا أدم فيها من لالسانه فاشكر الأمير على عند أن أجمع في الدراسة فيها وبين الادب القروسية قدر الامكان ثم سافرت على فخته فكنيت أقدم ستة عشر جنيها في الشهر نصفها من المية ونصفها من الخاصة وأعطاني يوم سمرى مائة جنيه أرسل نصفها الى مدير الاوساطية ليعي لي جميع ما أحتاج اليه حال وصولي ودفع الى النصف الآخر يده للشرطة وما أنس من مكارمه راحة الله عليه لأنس قوله لي في ساعة الوداع « لا حاجة لك منذ اليوم لي أهلك فلا تنضم بطلب التفتت وأعنت لك هذا النسي »

فرحكت البحر لأول مرة أؤم مرسلها ظاهراً وهدت مدير الاوساطية في انتظارها فأنجزني في الأمير أمر بأن أقضي طامير في مدينة مونييه وآخرين في بارز وكان للدير نادما من مونييه فأتاني صاه في ليالي على القدر ومثلت قسم لي جميع ما أحتاج اليه وأدخلني في مدرسة الحقوق باللمسة ثم رجع الى الماسة

فلما اقتضت السنة الاولى التفتت من ولي التفتت أن يذن لي في الاوبة الى مصر لقضاء زمن السلطة بين أهل غاوقع الى أسره ان هذ من نزي الشباب وأنه يري لي أن أقيم لربع سنوات كاملة في أوروبا وأن لا أضيق منها دقيقة واحدة ثم أرسل الى حسين جنيهاً لأتفها في رحلة أرمها الى أي بلد أشاء الا مصر وكانت الدورات قد توافقت علي من الترسولين ورفائي في المدرسة بالتحاب الى مدهم للشرطة في الجنوب ولما مضى الايام في صياتهم هناك فتصبت نحو شهرين كنت فيها قرر العين حبيب القصر نائم الليل حيث التفت رأيت حولي مناظر رائعة ومجال شائقة ومما لم للحضارة في أقصى القرى شائعة وأكاد أقول الرومان ترداد حبا على تقدم الزمان وعرفت القلاع القروية في حلقه وكنت ألقاه في مزدهرته وأمنشيه في الاسواق فيجبل لي أنه قد غلب العرب على غري الضيف وكرام الجار وكان أعجب ملايت مدينة كركسون وجدتها قسرين وألفت القوم عبيها صديق قديم البلقونالي اليوم كما كان عليه آبائهم في القرون الوسطى يتأزم ذلك القبول باسم ذلك القباس وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والأخلاق والآخرون خلق جديد وشعب كثر شيب الامة في أخذهم بأشياء المتمدن المصري وبالجملة كانت نتيجة هذه التفتت من أجل ثم الله علي وأسى يا دي الحديوي السليق مندي

ثم ما كنت انتهى من السنة الثانية حتى كتب الى مدير الرسالة المصرية يستغني لبارز ويخبرني أنه ذهب بتلامذته لي التفتت القضاة كثر أيام السلطة فيها وقرن الأمير وجهه الله أدي فخته هذه السابعة عني اذ رغبته بها فبرحت مونييه على عمل أيام لبارز للمرة الاولى فالتت بها يومين وثباتت أثبت الرحلة ثم سافرت الى ماسة فتكترا طلبنا فيها نحو شهر ففتي من معالها في الحضارة وتسلط من دورق دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتمى اليه النظم والحلال في هذا العصر لكتنا لم تلت قر سناتها وهذا أكبر جويها فخرجنا الى بعض الدقائق على بحر الشمال وهناك وجدنا لاحتها طار وقره الطار وان يكن الجو كثير الغلب فخلاتني غالب الاحيان فلما كانت السنة الثالثة وهي الاولى لي في لبارز تميت بمرض شديد حكنت فيه بين الجباه والموت

فاستخدمت محرمة تسهر على وصل بشرق في الحركة والحركة فكانت  
تسبح وأتاني سكرات الحلى قول « أنى مثل هذا الشباب ذهبيون »  
ثم تكففت الجميع فكان الله خيب عيونها ومن علي بالفتنة وعندئذ أشار  
على الأطباء أن أقص ليما تحت ساء لفرقا على ريم أن الذي في من الضجر  
والآفة ليس الا حينا الى الوطن فوضع اختيارى على الجزائر فرحلت اليها مع  
أحد فضلتها القرفاوين فتصمتى مراقبته وظل دليل على الحدي في طاعة  
للسيرة نحو عشرين يوما ثم برحا الى أوراق

أما جزائر فلا يملكه بين الجبل في هو موطن يستمع مع توفد شمس  
الا جنوب فرنسا. ولم أتأثر فيها كثيرا من رؤى المصريين في القلوي  
البلية لدا أكثر أهلها وفلها منهم وكان قد بقىهم جالس مولانا لحدوي  
للقائم عهد باشا على الأريكة المصرية فكانت أراهم فرحين بالبلد فسمعهم  
يحدثون لسوء. ولا عيب في الجزائر سوى أنها قد سحت سحا قد  
حدثت مساح الا حدة فيها يستكمن النطق بالبرية ولغا خلطت  
بها لم يجهلك الا بالفرسولة على أن حركة السران في المدينة محبة وأكلو  
الحنبل القرفاوى بلدية عليها ولكن للسليمن من أهلها لا يتأثرون قوم في  
شبه من ذلك ولا يهتفت مترغهم الا على مضار القطن وأسواقه فكان  
حظنا واحد في كل مكان

أنت الجزائر أربعين يوما أو تزيد ثم حثت لرجالها قافلا الى بلرز  
وهناك تمت لي السنة الحقة في الحقوق وحصلت على الشهادة النهائية بها  
فرأى لي الجانب القابل أيده الله أن أقص في العاصمة سنة شهور أتمكن  
فيها من معرفة اشياء بلرز وأهلها وقد كان في الدراسة ما يشغل عن ذلك  
ويحول دونه ثم انقضت تلك السنة على ما رسم لي الرئيس العالي أيده الله  
فحدث لي الوطن وأنا نضو راق. تهنئي اليه الاشواق

وفي سنة ٨٩٩ قيلاد ندي جنابه العظيم لا نوب من حكومت العلية  
في مؤتمر المستشرقين الذي كان المقام في مدينة جنيف عاصمة سويسرا  
فكانت غير فرصة ننظم لمشاهدة هذه البلاد التي هي الجبل البديع لروس  
الطبيعة فرحلت اليها وأقيمت بها شهرا ثم انقضت للزمر فبرحتها الى بلجيكا  
لمشاهدة عاصمتها وزيارة للعرض الذي أقيم بمدينة اترس في ذلك العام  
ولما كانت ليلة للسابعة وكنت قد سحت المحصر على ارمه ظل  
أمده خرجت الى الاستانة طلبا للعاقبة على مختلف البشور فأخذ الله وكان  
ملوجوت ومعتصم عاصمة الاسلام وانا اعتقد أن خطرات التسمم بها تصل  
في أربعين يوما ما ليطة طبيا لأطباء في أربعين شهرا

هذه هي أيام صلي وخطوت شبابي وأوتلت نثاني أقيمت عندها لسان  
ليعلم كيف تحضت وجم أعفت وأبر ذهبت وأنا استعراقة لي ولا على ولين  
ينظر لي هذا الكتاب بين الكرم للجلوز أو للتفد القل

جمعتي بلرز في أيام القضاة الامير شكيب لوسلان وأنا بوعد في طلب  
العلم والامير حقه الله في المجلس الشنه فانضمت بيننا الالة بلا كلمة.  
وكنيت في أول حدى نظم القصائد الكبر وكان الامير يقرأ ما يرد عليه  
منها مشورا في صحف مصر فتسني أن تكون لي يوما ما مجموعة ثم تسنى  
على نفاهي ظهرت أن أسياها التوقيات  
ثم انضمت تلك الفتة مكأها حل في الكرى أو غلة للجلس لومي  
كما قلت

صحت شكيا برحة لم يضرها • سواي على أن المسحاب كثير  
حرمست عليها آفة ثم آفة • كما حن باللس الكرم خير  
فلا تسافينا لوقه وتم لي • وداد على كل الوداد أمير  
تفرق جسي في البلاد وجسه • ولم يفرق خاطر وضير  
هنا نصل القصة سقت به الفتوة لا تخالف ودعت اليه طاعة واجبة وأنا  
بين حاتين هدف القتل والقيل يظن في نسبة الاو للفتيل . الي الاسم  
القليل

كانت وفاة والدي من نحو ثلاث سنوات فكان لي حيا أن وجدت بين  
أورثته شيئا حكيما من مشنت مطوي ومتنورى ما نشر منها وما لم  
ينشر قد كتب منه بالحبر والبرص الآخر بالراس والكل خد بد  
الرحوم وقد لقه في ورقة كتبت عليها هذه البارة • هذا ما يسر لي جمه  
من أقوال والدي أهدوه وهو يطلب العلم في أوروبا فكانت كأى أراه. واني  
أمره أن يحبه ثم يشتره للناس لانه لا يجد مدي من يمتي بشؤونه وربما  
لم يوجد بعده من يبي بالشعر والآداب • فبينا أنا ذات يوم قتب بهذه  
الاوراق حيران فوسية الوالد كعبا أجريا رارني صديق مصلح بك رفعت  
خديته حديق فأننى لن أمير الاوراق ياما ثم يبيدها لي فحسنت ثم  
لم يمس شهر حتى ثبت بها الى ودا هي قد نسحت بقلم مبيع. يفرده فوق  
صحيح . بحيث لم يبق الا أن تدفع الى المطابع فاحدتها ورودى لو وبت  
صديق للشار اليه حقه من شكر الصنع وانا أقول في قصي لن مدي  
أبى الى الاول لقد ظلم في الفتاة كان الخير لا يزال في الناس

على أن ما جع في « التوقيات » ثم طبع ليس هو كل ما قبل قد  
أسقطت منه الكثير وعثرت على غيره ولكن في زمن الاخير فلما  
ما أسقط عمدا فاستكثره من قول في زمن الصبا الذي لا يؤمن فيه  
على الله القروود . ولا يسلك القني في سبيل الا وهو مظل شور . وقد  
عشيت أن يقع مثل ذلك في أيدي الناشئة فأسأل من سوء وقه ويكون  
انه أكبر من حقه لكني حرصت على أبيت بصر الشيء منه كما يحرم  
الانسان على ذكر ما طالع من أيام الشباب وأما ما عثرت عليه والمجموعة في أيدي  
الطباع فلم يكن في الوسخ أخذ فلا يخطئ الكتاب ويختل ترتيب الابواب  
على أنه محفوظ لينشر في الجزء الثاني ان شاء الله تعالى مع سائر القصائد التي  
قلت بعد الاعلان عن التوقيات ولم يسر احد لها في أجواب هذا الجزء  
وقد عزمت بحول الله ومشيئته على أن أنشر في آخر كل عام هجرى  
ما يحصل عندي من منظوم ومثور ولو قل بعده وسفر حجه وأن  
أجمل ذلك بجاية أجراء متالية التوقيات نفس باسمها وتكون لها  
منته

شوقي



## مقدمة الكتاب

### بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الشعر علم وجد مع الشمس لا تعرف الانس له واصدا قد  
كن في طوس البشر كون الكبرياء في الاجسام فلا يتندي الى  
مكنه الماطر ولا يستر به الخيال الا اذا اثارته حركة النفس وهو من  
الكلام بجرة الروح من الجسد فلا يدع اذا عجز لسان الكون عن  
تعريف كبره بجره عن ادراك كنه الروح . وقد عرّفه بعضهم  
قال انه نكتة روحانية تتزج بأجزاء النفوس ولا تحس به غير  
النفوس الزكية . وقال آخرونه قول يصل الى القلب بلا اذن  
ولم اعترحق اليوم على تعريفه له شافيه في كتب العرب والافرنج  
وسلغ القول به انه طرف الحكمة وسرير الخيال ومدى بمصحة  
وغدر اللاعة ودهاء الحقيقة طرأهم سألوا الحقيقة أن تختارها مكانا  
شرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر ولم تكن  
آيات الكتاب المرير كلها حروفا للحكمة وتوعية للحقيقة لما وجد



المحددون السبيل الى القول بأنه جاء على طريقة الشعر وان كان  
مشوراً وهو الشعر ما سبق ديبية في النفس ديب التاء ثم سيج بها  
في عالم الخيال فان كان عزلاً مرها على سارح الخيال وحكنس  
الآلام وطاف بها على أودية الشق والفرام فأرلها أسراب الأرواح  
تعرف على واحيها عاديات رائحات في مروج الموى سائحات  
سارحات في رياض المي طائرات سائحات في أجواء الهيام حافات  
بأرواح أولئك الذين قضوا عمرى الميون وشهداء الجفون وأراها  
حبالاً وهو يرمو الى نيتو ويقول

وَكَمْ قُلْتُ لِي شِعْرِي لَكُمْ وَصَبَّانِي

أَحَادِيثُ شَوْقِي شَرَحْتُمْ بِطُولِ

هَإِنْ لَمْ يَكُنْ قَوْلِي رِصَالِي فَصَلِّي

نَسِمْ الصَّبَا يَا مَنُ كَيْفَ أَقُولُ

والجفون وهو يصرع الى لبلأه ويشد

عَلَى أَلْيَةٍ إِنْ كُنْتُ أَذْرِي أَتَقْصُ حُبِّي لِي أَمْ يَزِيدُ

ثم ردها بعد ذلك وقد أذليها رقة وأسلما شوقاً وان كان حبالاً

طار بها الى مكانين البلاء وماقط القصاء فتق بها معروف للحوادث

وكتائب الكوارث حتى لذا وانها على مصلة الحام ومكافاة الألبام

نقل بها الى المامع حبيب اليها ثم النار وماقة الخطار وأراها عبد

بي حبس وهو يساق النية لاحتطاف الأرواح ويادي

لِي السَّمْسُ وَالطَّيْرُ الْمُحْمُومُ وَالْأَسَدُ

وَحَشَرُ الْبَطَامِ وَالْجَبَابِلَةُ السَّلْبُ

ثم ردها وهي تنظر الى فرد القرباب نظر الحب الى لى الرقاب

وان كان فخراً سماها الى مرش الجلال فأراها الشريف الرضي مترجماً

في ناديه بطالع في صحيفه أسامه جريدة أسامه وهو يشتم من

لحبه ربح الخلافة ويحاطب صاحبها بقوله

سَهْلًا أَمِيرُ السُّوَيْدِيِّينَ فَإِنِّي فِي ذَوْبَةِ السَّيِّئِ لَا تَهْتَرِقُ

وان كان حكمة خرج بها عن ذلك العالم المجهول على الادي وآسى عندها

بين الوحد والندم مروح بها وهوئن عليها ثم سرى بها من بيت

الملة الى بيت الاعنار فأرلها ببعها شيخ للمرأة وأبو الطيب يحاوي

يشتمع كلاهما بنور صاحبه وأسمها الأول وهو يقول

وَيَدُلُّنِي أَنَّ الْمَلَأَتِ قَضِيَّةً كَوْنُ الطَّرِيقِ إِلَيْهِ غَيْرُ مَبْسُورٍ

والثاني وهو يشد

أَلَيْسَ هَذَا الْهَرَاءُ أَوْقَعَ فِي الْإِلَاءِ

مَنْ أَنَّ الْجَسَامَ مَرُّ السَّدَقِ

وَالْأَسَى قَبْلَ فَرْقَةِ الرُّوحِ عَجْرٌ

وَالْأَسَى لَا يَكُونُ بَعْدَ الْفِرَاقِ

ثم ردها بعد ذلك وهي تنظر الى هذا المدمر وأبنائه نظرة المسود

الى عذائهم وان كان ردها طرح عن منكها رده الطمع واستل

من جيبها خيط البشع ومثل لها الشبح أبا الساهية مضطجعا في بيت

يتنى بيت

الْأَسَى فِي عَمَلَانِهِمْ وَرَحَى أَسِيَّةٍ تَطْلَعُ

ثم عادها وهي تكنتي من ديبها بامرار مسكة الحوياء وتجنري منها

بشرة من لاء وان كان مدحاً مثل لما المدوح بمصعب مطارف

الحمد ويحمر ذبول التاء وقد كساه المدح حلة لا تيل وأحله المحل

لذي لا ترق اليه حمة الزمان وأراها صاحب مسلم بن الوليد الذي

يقول فيه

مَوْحِدُ الرَّأْيِ تَشَقُّ الظُّنُونُ لَهُ

مَنْ كَلِمَةٍ مَلْتَمِسٍ فِيهَا وَمَعْقُودِ

بَاتَى النِّيَّةُ فِي أَسَالِي دُنْيَاهَا

كَأَسَلٍ يَقْذِفُ جَانُودًا بِجَانُودِ

وقد شفت له الآراء من دواطن الصواب واشفت له حجب الظنون

من مكان النيب ومثله لها في البيت الأول وهو بصري ورأيه يعني

احادة المسكر با وفي البيت الثاني وهو يدفع الموت بالموت ويدرا

الحنوف بالحنوف اذا شمر له الموت عن ساعد يد شمر واذا تهر له

الحلم تهر وان كان استعافاً مثل لما النفس المتوقدة وهو يحفل من

حقدها ويقلم من أظفار ضنها وقد مال بها الى جانب الصنع والباوز

وأرلها سيب الدقة في ديوان امرته وأبا الطيب جالس بمهرته

يشتمه قوله

تَرَفَّقْ أَيُّهَا السَّوْلَى عَلَيْهِمْ فَإِنَّ الرِّفْقَ بِالْحَدِيِّ ذَنْبٌ

وَلَمْ تَحْمِلْ يَا بَرِيكَ الْبُؤَادِي وَلَكِنْ رُسَا حَبِي الصَّوَابُ

وقد سكت عنه النصب وهت من شائله سائم الرفق وحال سيف

مجاهد ما الصنع وان كان وصفاً مثل لما الشيء الموصوف حتى أنها

تكلوهم بلع وأنت لما انت الشعر تصوير فاطق وأراها ذلك

اليف لذي يقول في وصفه أبو الطيب

سَلَّهَ الرَّكْضُ حَذْوَهُ مَحْذُورٌ فَتَصْدَى سَبِيحٌ هَلْ أَعْبَارُ

وهو يحفظ العصر قبل انحطاف اهام ويضع لماس شقة البرق ضربة

في النعام أو ذلك السيف الذي يقول فيه ابن دريد

يُرِي السَّيَا وَهِيَ تَقْمُرُ بِرَبِّهِ فِي ظِلِّ الْأَحْشَاءِ سَلَالَةً رُحَى



وهو كأنه سرح بصي له لم يل فيندي به الى مكلم الارواح  
 واركس تشبهاً على له وجه تشبه في مرآة الخيال فاشكل عليها  
 الامر ولم تدري بها لسانه بالآخر وأراها مرآة ابن المعتز التي يقول فيها  
 وميضاً سروراً والليل داحٍ وقصوة الصبح منهم الظلوع  
 كأن رأتهم أمراء جيشٍ على أكتافهم صدى الدروع  
 وهي كأنها أولئك الأمراء وهؤلاء الأمراء وهم كأنهم تلك المرأة  
 ذلك تأثير الشعر لسري في النفوس ولقد بلغ من تأثيره أن يشأ  
 منه أدكى من الحرب بين العرب والفرس وما طويلاً وهو قول لبي  
 دست كبير

فبدوني علوي صرّوا مكنس أمة يبي بالخصا  
 وإن يبين منه أنبا على أمة بأسرها وهذا قول سديد

لَا يَمُرُّكَ مَا تَرَى مِنْ أَنْاسٍ  
 إِنْ تَحْتَ الصَّلُوعِ ذَا دَوَا  
 فَضَعِ السِّيفَ وَأَرْفَعِ الصَّوْتِ حَتَّى  
 لَا تَرَى قُوَى ظَهْرَهَا أَمْوَا  
 وقد ترجم أحد الجيوش لبيت ابن حان المشهور  
 مِنْ بَيْنِكُمُ الْمَلِكُ الْمَطَاعُ كَأَنَّهُ

فَحْتَ السَّوَابِغِ بَعْدَ بِي حَمِيرٍ  
 أما قول أصحاب العروض أن الشعر هو الكلام القوي الموزون  
 فليس هذا من بيان الشعر في شيء بل يراد به النظم فكأن رأيت على  
 تلك القاعدة التي رجعها كلاماً ولم تر فيه شيئاً من الشعر  
 ولقد وقعت جماعة المنطق بمض التوفيق حيث قالوا أن الشعر  
 هو كل ما أحدث أثرًا في النفس وخبره ما كل موزوناً فلم يحسوه  
 في تلك الأوزان وتلك القوافي بل أوصوا له الجبال بحل ينزله بالتفعل  
 من رياض المنظوم لي جنان المشور فإذا عثر به خيال الشاعر نظمه  
 تارة ونثره أخرى وحسبكم دليلاً على ذلك ما جاء في قول بشر بن  
 برد وهو خير ما يصرب به النثر هنا حيث قال نالاً

مَرَرْتُكَ لَا أَتِي وَجَدْتُكَ نَابِياً  
 لِأَمْرِي وَلَا أَتِي أَرَدْتُ التَّقَاخِيَا  
 وَلَكِنْ رَأَيْتُ السِّيفَ مِنْ مَدِينَةٍ  
 إِلَى الْهَرَمِ مُحْتَاً وَإِنْ كَانَ مَخِيَا

وحيث قال نائراً « والله قد عشت حتى أدركت أنما لو أنقضت  
 الدنيا لما تجملت إلا بهم واليوم أعيش في قوم لا أرى بينهم مائلاً

حسباً ولا كرمياً شريعاً ولا من يساوي مع الخيرة رعباً « ألا ترون  
 أن في منظومه ومشوره هذين روحاً من الشعر لم تكن في الثاني بأقل  
 أثراً في نفس السامع منها في الأول ويدخل في ذلك ما كتب به  
 أبو الطيب المتنبي إلى صديق له كل يومه وهو مريض طه أبل  
 انقطع عنه « قد وصلتني مثلاً وقطعتني مبالاً قال رأيت أن لا نجيب  
 الله الي ولا نكسر الصحة على صلت أن شاء الله « أليس في هذه  
 الجملة النثرية تلك الروح التي تجدونها في نظم ذلك الشاعر العسكيري  
 ومن اطلع على شعر المهري ودمانظر علم أنه شاعر في نفسه ونثره  
 هذا هو الشعر وتلك حقيقة « أما طريقة عملهم فغيره ما جاء

عن غير كد ولا تصل وخير الشعراء من قوس في شعره السهولة  
 ونجوى طريق الصنف والتكلف وتكب عن المبالغة في الكلام  
 والتبس اللفاظ الثائرة والقوافي القلقة وقد كان من الشعراء في  
 المبالغة مصروفاً الى المقاطع اللفظية القوية فإذا ظفروا بها أودعوا  
 فيها المعاني الخفية فكانت معانيهم تحت اللفظ كالحسناء تحت  
 الاملو وأما شعراء الحضارة فظفروا بجميصة اللفظ الرفيعة  
 فيكون فيها المعاني الدقيقة فكانت معانيهم في اللفظ كالعروس  
 في مرضها يوم جلانها وأفضل الشعراء من كل هذا بوضع الأسباب  
 والابحاز فهو إذا أسهب أحاد وأدا أوجز أقاد ولا أعرف شاعراً  
 استطد به جواد الأسباب وسلم من التلث مثل ابن الرومي ذلك الذي  
 كان أطول الشعراء فصاً وأكثرهم غوصاً على المعاني ولقد أدمنت النظر  
 في شعر شار بن برد فأعيت في الرصانة والتجويد وبناء القافية على  
 الأساس للثمن والجمع بين مثانة البدو وسلاسة الحضر وكثرت  
 من مثانة شعر مسلم بن الوليد فقلت أنه يجري مع ابن برد سيرة  
 ميدان واحد وسرحت الطرف في شعر أبي نواس فرائته خلوا  
 الصلابة إذا هرل من المراس إذا جده وهو إذا صحا كأن أكثر الشعراء  
 فنتاً في ضرب الكلام ورجعت البصر في شعر أبي تمام فأعيت  
 فيه حكمة الابتاع والقدرة على الابتكار ورأيت في جيده عالم  
 أوه في جيد غيره من حسن الصياغة وبعد العبارة وأمنت النظر في  
 شعر البحتري فسمعت فيه حسن الديباجة وطلاوة الانسجام وأكثر  
 التأمل في شعر أبي الطيب فإذا شعره حي يتفرز ولم أر في الشعراء  
 فصاً أعلى من نفسه ولا طريقاً الى المبالى أحصر من طريقه وجبر  
 شعرو ما كان في الحكم والأمثال ولو سلمت أقواله من ذلك  
 التلوث ولم يكن أسلوبه عاقاً لاساليب اللغة العربية لكان أشعر  
 شاعر في الاسلام ولقد ذهب الشريف الرضي بحسن اختيار اللفظ  
 ومقتدر سلامة القوق في انتقاء المبررات والاساليب وجمع منجي  
 الترب (ابن هان الاندلسي) في شعرو بين جرالة العرب ورقة  
 الاندلس وانفرد ابن المعتز بحسن التشبيه وأحسن الناس بن الاحنف

برقة الشعور وحلاوة التركيب ولم أر في من ذكرنا من بدائي شيع  
المرأة في صفاء القمن وقوة الفكرة وسعة الاطلاع وعراة الماده  
ولا يقوم بنفس احدكم ان الشمر كان العرب دون غيرهم فان  
لكل أمة قسمتها منه وان لما نصيبها من الشمر . تكلم أمة الفرس  
وهذا قائلها صاحب الشاه نامه أي ديوان الخوك قد بلغ في أمت  
مكاناً عظيماً واشتمل ديوانه على سبعين ألف بيت من الشعر . وهذا  
عمر الحيام الذي تمتع اليوم الاندية باسمه في إنجلترا وأميركا ونهايت  
شعره اعرب على مقامه مطروحاته وقد نقش اسمه في ذلك انهم  
على كذا من اثني عشر دية

سقطنا أن الشعر قد تم وخدم مع الشمس ونسبنا أمة حقة  
منه فاطلعنا التاريخ الى أمة ولا وقت ما عند حيل الا وأينا لولا  
الشعر عليه معقوداً وقد سمعنا بتأثير في المرافعة وهو مير في اليونان  
وهو جيل في الرومان وقد كثر نوع الشعراء في هذه الامة ولا تزال  
دروس اكثرهم محفوظة بمكتبة مولانا الطعان وسائر مكاتب  
الآستانة العلمية الى اليوم ولو شئنا أن نذكر كل أمة وشعرها لكان  
الفضل  
ما لم ير احد من ركب من شروفي الماهدة والاسلام  
وحد في سنة ١٩٠٦ في صوب كرات فلا حاجة الى ذكرها

﴿ السنة الثانية ﴾

﴿ عدد ١ ﴾



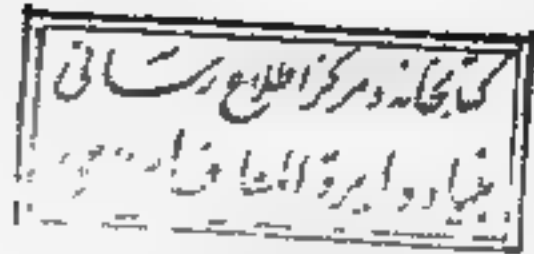
﴿ ١٥ أغسطس (تموز) سنة ١٩٠٦ و ٣٠ ربيع الثاني سنة ١٣٢٩ ﴾

## باب الادبيات

ديوان جديد

عرف قراء المجلة المصرية مكتبة حافظ أفندي إبراهيم من الادب ولاته  
شاعر من الطبقة العليا وآثر من الطراز الاول فلما في حاجة الى المزيد  
من شعره ولكننا نجدهم بان ديوانه على وشك ان يصدور مطبوعاً بالطبع  
مشتتلا من الطرف والمطائف والمبتكرات على مناشاته قريبة فاطمة  
المجيد في كل من من فنون البيان وضرب من ضروب اللامني وقد صدر  
ذلك الكتاب مقدمة باهرة هي من الشعر المتور الذي تكلم عليه فيها  
فتنقلها بحرفها لترانا الكرام أعناقاً لهم مما خصته من اشعار القرائد في  
أجل صيته من صيغ التعبير وأبهى حلية من حلي التعبير قال حفظه الله  
الشعر وهو أحد توأمي لامة انسانية علم وجد مع الشمس لا تعرف  
الانس له وامتاً قد كس في نورس البشر كون الكبرياء في الاجسام فلا  
يتسدى الى مكنته الخاطر ولا يثر به الخيال الا اذا أمارته حركة النفس





مكتبة  
مركز  
البحر

العدد ١٣ و ١٤

العدد ١٣ و ١٤

مصر في ١٥ يوليو (تموز) وأول أغسطس (آب) سنة ١٩٦٥

أراء شوقي

مفكرات سليم سركيست

لما علم أمير الشعراء شوقي بك باستئناف صدور مجلة سركيست وقد أن  
قصدي بلعبدة لم تشر لم صدر العدد الثاني ولم تصل هديته فرجحت إلى  
مفكراتي ووجدت فيها لحادثة بيني وبين شوقي بك تاريخها شهر حزيران  
سنة ١٨٩٧ أي منذ ٦٨ سنة صدرت إلى نشر خلاصة تلك الحادثة  
أول ما عرفته من الشاعر الكبير أنه مدير للزراعة بمقدمات نجاحه ذلك  
أنه ترجم في أول أمره قصيدة من لرائد كانت آية في اللغة والابادة فلما  
عرضت على المقهور له الخديوي الأسبق أعجب بها وكانت السم في صدور  
أمره بلوسا شوقي إلى أوروبا فهو إذاً مثل أكثر مشاهير الأدب والفصل  
مدن لمرأة فباحه . سأك

— متى بدأت تنظم الشعر : وهل تذكر شيئاً من قصيدته  
— وقتك لتنظم الشعر وأنا في الزراعة مشغول من مري . وكان أستاذي  
يومئذ المقهور له الشيخ حسين الرمزي وعليه قرأت لكشكول ولهاه وهير  
حتى إذا بلغت في مطالعة لكشكول إلى حدين البينين

وعزق من القيصم بحاله بين البيوت من الجياه سقيا  
من إذا حي الوطنى رأيت عند اللول على الخيس رعبا  
استحب الشيخ العرب وطلب الي أن اشطرها عقلت :

وعزق من القيصم بحاله ملصقا تم بين الجياه كرميا  
نمي لطي من المردعظ والخضا بين البيوت من الجياه سميا  
حتى إذا حي الوطنى رأيت لولا على طر القوي وجعبا  
واد القبايل أطلعت ألتية عند اللول على الخيس رعبا  
فاستحسن البيت الأول والثاني وأرشدني إلى مواضع التكلم من

الثالث والرابع ، ثم اقترح أن أجرب لساني في الحكمة فسلط هذين البيتين  
وهما أول قصدي بإنشاء الشعر

نصارى البوش أن يذ هب إن حلوا وإن مرأ

فان شئت فت عيدا ولن شئت فت مرأ

فأعجب الشيخ بها كثيرا ورشني بمسقبل في الحكمة مرر

— متى بدأت مدائحك البيت الخديوي :

— أولها فيما أذكر منظومة طريفة أنشأتها وأنا تلميذ بمدرسة المقوق

وسميتها (المر للظم . في مدح الخياط الخديوي العظيم) مكتبت في مطلع

عهد للترك طرعا لا ينكر والخير بيني وبينك لذكر

وقد كنت يفتي لل المقهور له محمد توفيق باشا قد ذهب بأحسن لول

ووهديني اني من أتممت الدراسة يفتي بعينه وقد كان ونجر عهد الكرم

— وهل ترجمت شيئا من شعر الأفرنج

— اني أجل الترجمة ولست نظم غرائدها ولكن قصي لا نيل لي

التعريب بل ميل كله إلى الخلق والانشاء . هذا مع نظم كلتي بقرأة كتب

الآداب القروسية وعلى الأخص تأليف لكشكول هوجو وموسيه ولرزين

وقد كنت أحي هذا الثلاث وسيني . ومع ذلك فلا أدكر ان خاطري

ارتاح مرة إلى قل شيء من اللغة العربية إلا مقطعات قد تصادف هري

في النسخ فيترجها هنا فلهان وهو ملز بها . كقول هوجو في الجنز -

مكرأ مبالغة الناس في الاحتفال بها

أرى ذمرا مشبة وأسمع أبما صوت

ولو علقوا لما غلوا جلال الموت في لاوت

وكفوله بصف ظلة المستقل في أواخر أيام نابليون الثالث

من خليل هل أصبر التندأم لأمر سوى النصر يستجمع

غلام أنفخ بلا كركب يصير ولا بارق يضع

وكفوله في الحس على حب الأطفال ورحمتهم

أول للبيوت بتابط أو حامد يت يضم صبرة وصغير

وكفوله في النعي عن الضحية والقتلة

وسلام على المقوق إذا صبح طلاب المقوق بالأحقاد

— ما هو أحسن قولك في المرأة عموما

— لي في المرأة على المقوم كلام كثير ولكني لا أراي وبينها الوصف

إلا في قولي

ثم بالنساء فإن وثقت فلا تخفى حيلهن على الزمان هاه  
 قبيهن إذا أحدثت توبك وتوبهن إذا هوين هواه  
 — من يخالف الشريعة الإسلامية ترقى المرأة الشرقية إلى علم الاورنجية  
 واستعمالها ذلك العلم استعمال الاورنجية له  
 — ليس في الكتاب والسنة ولا في تارخ الاسلام من يوم قام الى هذه  
 الأيام ما يحول دون استمداد المرأة بعلوم المتنوعة وتلقي المعارف المختلفة.  
 فان كان مرادك بالعلوم الاورنجية العلوم الصورية المتداولة بين اقوام أوروبا  
 فان بيد المرأة الشرقية رخصة صريحة من الجنس والدين بتعلمها والاكتناح بها  
 — هل يوافق ابن بطيما الشرقى والشرقية عادات الاورنج في آداب  
 السلوك والزيارات أم تفضل بقاء القديم على قدمه

شوقي بك — رأيي ان لكل جنس من الأجناس عادات في العيش  
 وأدبا في السلوك تليق به ونسج من عيره . وأن القبرهان ضائع عند التقيد  
 فالتشريق والشرقية والتعلق بأعلاق التغير وهما على رأس مال من حسن  
 الأدب وسلاح العادات لو أحسننا استناده لئلا مثالا يحسد هاهنا هذه العادون  
 وبسطها هـ الملائكة القربون  
 فتصيحني السحوب الشرقى في هذا المقام أن يحافظ على ما لديه من  
 التقاليد العائلي والمألومات الأخلاقية وأن لا يقتبس من أشياء الغرب في  
 ذلك إلا ما كان واجب الأخذ مأثور الاضافة على بذار الأخلاق

## الجزء ٣ الهللاک السنه ٣٢

(أول ديسمبر ١٩٢٣) سنة ١٣٤٢ — ٢٢ ربيع الأول سنة ١٣٤٢

### شاعر النيل في أوروبا

عنه حافظ إبراهيم بك يمدى شعوب هـ الهللاک هـ بعض ما أوتت إليه سبلت

لنسى القلم الكبير عهد حافظ إبراهيم بك قبل العهد الفني مستنداً في  
 أوروبا وهي أول مرة قصه فيها هذه البلاد . فكانت أول دفعة له معروفاً بهتف  
 آراءه وخبراته بشأن ما رأى ولا حظ قصده على بلدته النيل [ انظر ]

— أي الهالك زرت ؟ وأي المدن والقرى شأنت ؟

— زرت شبلي إيليا واليهود المسوي . ثم انحرفت فرنسا الى باريس .  
 فذهبت في نابولي أربع ساعات . وفي جنوى يوماً . وفي ميلانو ثلاثة أيام .  
 وتوقفت في قرى اليهود الإيطالي . ثم التفت عصاً القصور في اليهود التسوي .  
 فكنكت عشرين يوماً في مدينة ميران وهي أهل للصايف الأوروبية في شمري  
 سويسرا وكورن . وقضيت ٢٥ يوماً في باريس . ومما قصدت الى جنوى رأساً  
 حيث انحرفت على البحيرة « اسوي » عائداً الى مصر  
 — من كنت مول في زيارته على كتب الارشاد ، لم على الاصداء ولاذلاء  
 — كنت في إيطاليا أصول على الترحيل لتأجورين . وكذلك في اليهود  
 المسوي . لما في باريس ، فكان معوني على الاصداء

— من أي أنواع المأظفة تقصد ؟ وأي الفلوق أصعب ؟

— كانت المأظفة صعبة . تؤمن فيها الصحة . ولا تترك اني كنت على  
 الطعام مطلقاً خط . وقد لفتني أظفة باريس في بعض المطاعم المظفة التي تسمى  
 بها أنواع البهت والسك والاسكارجر ( الحفرون )

وقد أصعبت كثيراً بشارق النساء وقطاعها وقطاعها وحسن القيام لمظفة فيها  
 — ملقا كنت تفكر من مشاهد الطبيعة ؟

— اليهود الإيطالي واليهود المسوي . وقد شهدت عينا تكوّن الشعب  
 وسفره البهت . وراحتي مظهر الجمال الهبة وكأنا حديثاً لها كتهنكروم

— ما هي الاصداء والصور التي لفت نظرك أكثر من غيرها ؟

— كان اصحابي عظيمين بالآثار القديمة والمتنوعات الحديثة على حد سواء

وقد زرت يوماً كنيسة على قمة جبل موني كاتبي على ارتفاع ٤٠٠ متر من

سطح البحر . وشهدت فيها تابل فرحات فلتتها من الاحياء حتى همت ان  
 أنقلبها . واصعبت بعمق جنوى للشجور باسم كاسوساكو ( الحصن المقدس ) .  
 وكذلك جميع التابل والاصحاب التي وقع نظري عليها . فقد بلغت كلها حد  
 الاكثار . فوصفها في قصيدتي بقول :

قد اجمعت من الجمال ولكن من مازال الحياة فيها سطور

وزرت لير نابليون في باريس ، فراعني ما عليه من الهللاک

وزرت بيت موني الذي مات فيه ، فاعتدي بأدبه من الهللاک الذي  
 حلقوا عليه كما كن في أيام حياته

وزرت صعب جرين ( تابل الشبح ) فآرتي نفسي كمال لويس السادس  
 عشر وهو في البحر وغال ماري انطوانيت ( روبه ) وهي تحاكم رجاعة  
 المسيحين الذي اقترأ بهم ان السباع تحرس على مرأى من ولادهم الصغار فان  
 منظرهم يفت لا كبد . وراحتي كذلك منظر لاخره لائق النساء وهو يحاكم

— هل درست لصوراً القصصية الولدية فوغيرها يمكن ان تستفيد منها ؟

— لقد عشت بالنظر في الاخلاق . وقارنت بينها وبين ما عندنا اليوم . ولا  
 سبب الاخلاق المسلية التي تؤدي الى دلي في المصوح وكرت ذلك حكمة في  
 قصيدتي قلت :

كلم كذبح بكور الى الرزق ولاه لنا عهد السرور

لا ترى في المصباح لاهب زه حوله الرهان جم ظفر

لا يلقون بالطيعة حنت لم تفت لم احواها الفود

— هل هناك فرق في عادات اهل البلاد التي زرتها ؟

— لاحظت ان الترتيب والنظام يشملان الجميع في كل مكان . كأنهم في تشاقي  
 واحد . والصفات تتكدر تكون واحدة . ولكن اهل النساء اودع اخلاقاً وارت  
 طباعاً واقل خيلاء

— ما رأيك في الحالة الاجتماعية والاخلاقية بباريس ؟

— باريس هي لم السجائب . انتهت اليها غابة الحضارة والمدنية والعلو والصناعة  
 والفنون . كما انتهت اليها غابة الخلاعة والفسق والفجور والحيرة المظفة في كل شوية .  
 فزى في باريس العلم والصناع والفن الذي لا يتالي ما يسل وقد زرت فيها  
 جميع عقال الملاهي . فرايت ما يندى جبين الاله من ذكوه

ولما اخلاق لعلها ، فهم قد انغمسوا بحرة النمر . قاتلاً وأقلاً وخيلاء . حتى  
 ان علم الشهوة يرى نفسه في مصاف عظمه السلام فلا يكتدك الا وهو يرى  
 انك دونه . وهم في مجالسهم رفاق الخواشي ، طربق الناني

— هل اطلب انظري على المرأة ؟

— المرأة في باريس مجموعة خلاعة وظرف ودلال ورشاقة وحرارة مخرج من  
 الحدود . ولكنني لم لمرأة تخرج عليها عتابل الصحة ولو حركات في شياها ،  
 للاعانة في العادات والسر والجميل الكلاب والفرز المصالح بصوت الطلاء

ونساجي حتى لا نكاد نظهر من وراء ذلك ملوك وجهها الطبيعية ولكن  
الله ليدنا حديثاً وانصرهن على اختلاب العقول وقد رى منهن الصلابة والشدادة  
والهيبة باحوال العالم كلها

— ما هي ملاحظاتك على من قالهم من المصريين في لوربا الرياضة والعلم  
— لما قالواهم منهم الكثرهون ، فلام لهم الا بقومته . ولما القيون منهم  
لنظم ، فكثير من في فينا ورواين وباريس تحجب لكلامي بهم وبين العلم لا سا  
بعد الحرب لادي اكرتوا على العكس من ذلك . فقد يدعهم غلاء المعيشة والنظام  
والقدسي الى الاصراف العلم

— هل شربائك حصلت على فوائد من هذه الرحلة

— نعم استغنت صحة وسعة اطلاع على احوال العالم الشرقي

— هل نظر الى مصر بعد رحلتك بالبحر التي كتب عنها من قبل هذه الرحلة  
لما شرقي . ريت في الشرق وشئت على اخلاق وعادات شرقية لا روي  
هي سولها . فلا سيجي للاخلاق للرؤية لاول وهلة . لانه من الصعب ان  
مخرج للاسان من اخلاقه وعاداته ومنه واحدة . ظلي اذ مكنت في الغرب  
رمياً طويلاً وسكب الى عادات القوم غير رأي بعض التغيير اما الان فلا سيجي  
الا لميلية الشرقية وان كانت لا تزال في حليها الى العلم والنظام

— ما هي ملاحظتك على برودون اورد

— اننا كانوا يقصدون الاستعانة عليهم بسكنى القارى والصوامي وان كانوا  
يقصدون العلم فيطأوه في المدن الصغيرة . لان في الصوامع والملاهي الكبيرة ما يدعو  
الى اليأس والاصراف عن العلم

## التهليل

اول يوم سنة ١٩٢٨ — ١٣ ذي الحجة سنة ١٣٤٩

### ساعة مع حافظ بك ابراهيم

جاء — منزلة اورد — لرواصع الكلب — من طين مناهضة جبه الفصح الجهر  
جهد — كتابة محمود المصري لرواصع — المصرية وموخر — كسرو طقت لربا

لما تأملت حافظ ابراهيم بك ولم تكن لمرح حركته بوا من حيث اجبتية وسلوك وجهه  
الاجسية ولكنك ما تذكر انصرحه في الحديث حتى قد تو القوم وناسه . ليو الا ياتي والصرامه  
والفصح والتمكلمه قد جئت كلها ومطقت بالاعيد . ولما لمست منه في الحديث وعلمت اليوم  
بعد اليوم لا طيت كساً ليعني عطوبه دولة وسيله كاتبا الجوهرة للكتابة في الخدمة العففيه  
وحافظ هو القاهر القوي القابله الذي ٤ من عروبه الله ما جعل العالم القوي كله يتوق  
في القاهرة والقاهرة قد جاز من جميع القراء بنائه بالعلم الرابع والبارحة الرينة العففيه  
قاهر الى كاتبي كاتري كالمصري يتوق هذه القصة التي بعد اليه ذكرى القابله في حمراته  
أو التي في حماره

ولكن حافظ على عروبه بل كل بشاره أحياناً في حبه للروية مصري المولط  
والمره ولقد كان أحسن نصائحه التي انصره في امره وكذا فيا دعت كانت كلها مصريه  
فثبت في كتون السيله أو الاجماع المصري . وهو أول القراء المصريين الذين جعلوا السيله  
موضوع القصر نصيباً بذلك بسيله لوبه من المولط وجعل لايم والقوي ذكرى لا يوت  
في نصيبه انما أنقذهما القباب حلت قوسهم طبع الفكره القوية كعروبه  
وليس حافظ شاعراً بجمه القلم ومرت القصة الرائحة قينها في القيت لحسب بل هو كاتب  
عبد القزاجاته القصر وقد جع بكلاً عليها في دقة القصة وشاعة القبره كما هو واضح في كتابه  
في الزملاء

جاء

وكم حافظ في القاهره سنة ١٩١٣ ولا تقى عليه الا بطلان مثل القصة الحريه ورق  
سها حافظ في الجيش المصري وتبين في السودان فأكب على الادب حتى منع ذكره . بين  
السلط واشتهر بالصلابة فكان اذا عند مجلس عسكري لما كاه أحد الضباط استخيه للهيون  
الضلع ضم لهم المجلس فكان عبد الفتاح حتى انه على ما يتال مانع في حشرين نصيبه نرا  
ليها القيون ما عدا واحداً كان قد كل وجبه حركه عليه بالإعظام  
وعرف في ذلك الوقت الفصح عبد جند على القوي المصرية ووصل به لكي يتال التي  
مصر . ولكن الاجلير كانوا يعرفون في ذلك الوقت ما اشتهر عنه من القوية والقنوة على  
الاصحاب منها بعه مصرية في القصر والقز فرسوا عنه . ولا قصد الفصح عبد جند الى الجزائر  
كلهوا لمسته هذا الى القورد كرومر . فلما قصد الى القورد كرومر أشك الق القورد كرومر  
مرف الفصح عبد جند ان اليه معروءه عن ركة في السودان

وسكر من الزمير ان عبد جند حظه في حين ريشه الاجميري في السودان . ولكن  
عدا الرئيس جنداً لا مصري بلطه الاجميره التي تنفخ عدا في السودان جنداً عن الحركة  
الوطنية في مصر . فلما طلب اليه حافظ ان يستقل فلكه . ولكن حافظ في ذلك الوقت .

مخرجت من القوية بد جند . خروج احد من جند القصر  
ولما جاء جند في الفصح عبد جند وكان في ثلاثة سنيه هو حشر سنوات الى أن بين  
بشار القصر القصره ١٩١٩ . ولما كان من القز لكان في القز جند من الزملاء وكتاب مطيح  
كاته اشترك مع خليل بك طران في رجة كتاب في الاقتصاد . وما لمست عليه أحد الاسف  
انه رسم درامه مكتبه ولكنها ضاعت . وما يتوق كل مصري ذكره انه قد القيت حاضراً  
في طابيه من شمر حافظ — حافظ المصري لا حافظ القوي من أنساذين مستقرين

منزلة اورد

لقد : هل ذكرين كل زعم الى القصر . قال : لا لأذكر ذلك إنما أعرف الي وأنا  
عبد جندت أحلم . ولا لأذكر شيئاً ما تنفخ في صياي ولكني أذكر اني كنت أحفظ  
قصة فتنة بين تعداد عن غير طلب . وكنت كنت شراً براءه الق ليه ولله

رواصع الكلب

كان وأنا أروح : هل تفضل أحداً من شمر القصر على تملك ا  
فلان بل ثلاثة سنيه وجد في القصة القوي . أجل . ففضل شوباً ومطران . الاول يوبات  
دعت في شمر . لقد نظم بين من القورد كرومر كمنظف لم رتبع أمون ودعت نو كالا  
لي يا بعد من شمر جند كان

أنسى إلى علم الزمان القصة . وجا إلى القاهرة : هراج  
وعطو القز القوي حتى أني . فمرون بين صلب وشرايه  
وأفضل مطران لفته وعنده حين صلب شمر ليقول

بعد من حيثها دة الزماني . حرس كبريتها الاحرام  
أو حين صلب القوي القوي : حرس كبريتها الاحرام

من كل كتاب على وجه . كاته القية إذ يوتي

ولو كان مطران من حافظ عليه جلس لكانت جيداً . لما أنا قاي دعت القوي ادا لم  
يتلق في القز رايح . ولما كانا والقز القوي القصر هو القزوم ليعجل مصري بلد  
قد كانت له لادن لا عنده في القز بين القوين والقيس من القصر  
أقود وعدا القوي قوه حافظ من قسه هو رواسع الكلب الذي حرس قايه من حله  
ان تولدته ليس منه والله لا بل عامرة عن مطران أو قوتي وان اختلف حبا . والا لكتب  
منع به حبا وهو القز

من دام وحل القيس جلا جوهها سياً الى آله . ولما  
لو كلب قرا نصيبه عن حرب القزوم والقز القوي . حيث صلب ومكة السيد  
القوي جود شومون لكي يتقوا بها الحاد ولا غير له بالقيرة حين يقو  
جرت بطراية الامراض القزوت . ليها القين وأسي جليا اسفرا  
وهذا يا دجولرجي سلف . لو ان احداً من كانت لما سبي  
حاك قباله جندت قسي عفت . به دلالاً لكانت بالقوي وجا  
جرت عفت سر سرجت سقا . ولما سقت ولما واسرجت لبا  
دقت خلاصا على الاوطان قاييس . ولما حشر على القوي القوي حبا

من اتمام

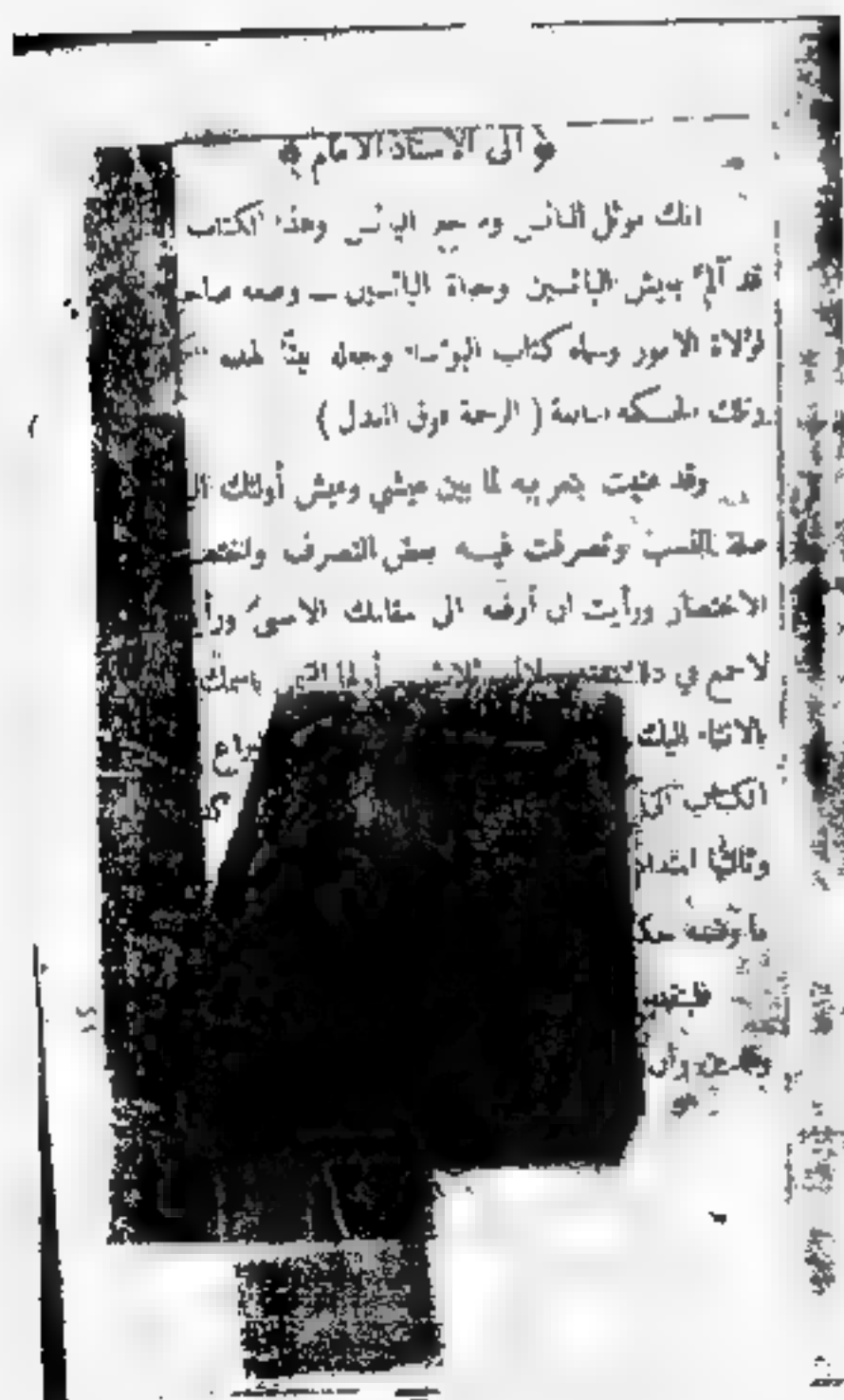
قد اورد حافظ بك في شرح في كيف نظم : هل تعلم ذلك من قمر دوله وعبد  
لو نظم القصر على القية دعت القليط ؟ لو نظم القصر من قسك مصر على القلم ؟  
لو نظم وكان نظم كاتر القوي . وروح لو . لو ٢٢  
مناف بعد ان اخرج في دقة من حبه يا عو حبه قوسه . لو . فقلت هذه الايات  
ليس تم رقت قزمني ولا لقيت في أم القصيد ولكني لو كذبت وأنا أكلمك الآن  
ان حتى يبتلى وجهه . دام القصيد ولا د ان بعد حاشه أو يو . أو بين متجهم على  
القزاني قاتبا . وهذا جامل عني أريد . حبا ان أكون في حله من القين بجاور القز  
لو أكون مصرأً متجهماً أو أكون في أزل . فما القصة والاس والقز والقز في القز  
دعت لك والقز القصيد في قسي حالات لا تاتي على القلم . فلما لا أريد القصيد في  
القزاني قسها الا وأنا جرد . وأنا أقول بأن لشك شاعر شيطانة لاني أكلم قسيه ييس في





# حافظ والتعريب

• مقدمة البؤساء



## كلمة في التشريب

الحافظ أحمدى إبراهيم .

هذا كتاب الزمعة وهو خير ما أخرج الناس في هذا العهد وصاحبه وهو يائى ، وهو من مصر وهو يائى ، لجاء الأصل والتشريب كالحسناء وحياها في المرأة ، ومنه ناقة شمره التشريب وهو في مثله ، وعربه كاتب هذه الأسطر وهو في طواه .

ولولا أنى التشريب بالنكاس لكان يثرب بما ذلك الرجل العظيم لما وصل مبلغ حتى إلى مبلغ علمه ، وغاصح يراعى في فطرة من قبول فقه ، ولو أنى نيلاً من أفراد أسطر اللجنة وصحيفة من صحف إبراهيم وموسى وقبـ ، تلقى البلاطة من كل جهة بفضله فصحوت إلى لباب مصاصها ، وأخذت معها حاجتها حتى تشرب تشريب ذلك الكتاب لولا إلهادنا في الأمم وتقليلنا في الفقه ففقد كنهه أنظر فيه نظر المنعم في المقامات ، واستدريج الله بيان تلك المعجرات ، حتى إذا غرق الفكر إلى ما وراء حيطه واعتدى الخاطر إلى مكان حكمة دهرت إلى أم القيات وحمل على الترميز بين هذه الفناء الشرقية ، وذلك لفناء الغربية وحديث إلى مد صلة السب بين الناديين الذين انتهت إليهما بلاغة التشريب وبلاغة الإزج فذا فحمت إحداهما وأدور جانبها أخرى بما سلطان العقل فلا يزال ياروسها كما يروحى الزاكب الصبة حتى يسكن إلى اختها وترتاح إلى جوارها . ولم نزل تلك حال أدخل بينهما حول أذوره بين الجفن والجفن وأمنى بينهما معية الحكيم في الصلح بين القوم والقوم ، حتى اختلف اللؤلؤان ، وانزعج الروحاني ، وضحت نفسيهما طفاوة واحوت بدورهما عالة وخلف الأثر على الثانية جلاليها وألحقتها الثانية بغيرتها ورجاها . وأصبحت تلك الماني الأفرجة بعد أن صلبها السان المبين وجندرها الدوق الشرق وهي تسكن في صفة الماني العربية .

ولم يقع الناظرين بالصاد حتى اليوم شيء من مؤلفات ذلك الحكيم وم أخرج الناس إلى معرفة أسرته الحيلة والانتفاع مثل ذلك الفكر الذي كنهه بينا أراه يساج الاجرام في أفلاكها إذا هو بدارج الخال في مدابها . وبينما الله بين ذروة العلم وشرقة النصر إذا هو بين قلع البحر ، وحطين البحر ، فكأن أظف من حبيزة ، واختبأ في عجة . فن ظهبت جرة القبط في صمم القنالة إلى زلوج النجم في الروضة ، ومن الفرد بين زفير العاشق وحرفته إلى القنى بين هس الحبيب وديفته .

ولا يزال الكتاب في كل أمة يتعمسون أن يقتل منهم ما ألهموا أو بدخلوه في مؤلفاتهم من الحكم والأمثال فيصنعون منها الشرود بأفلامهم كما يصنع المطر ، ويستوطنون الحكم من سماتها فيكثفونها بين سطورهم ويصنعون لذلك الأمثال فيثربونها فيها بغيره من الأنايبس التي تعمر إلى العظة ، وتصفح القموس عن ركوب سهل الفرواية .

ومن تلك الأنايبس ذلك الكتاب الذي أعاد تشريبه اليوم فلقد قص علينا صاحبه أحسن القصص فكان منه في كمال عن نفسه : المنعم الذي لا تصل الأيدي إلى نوره حتى تكاد نغمي ثراه دأ .

وقد حار الله لي أن أحربه فاستمتته فأعاني واستهديته فهداني وبلغت التي عثر حلالا في تشريب تلك الصفحات التي تزودها اليوم وحاولت أن أصل بها تلك الرجم التي تعلتها بد الترجمة التجارية بيننا

وبين أولئك الرجال الذين جرحوا تشريب أساطير الأولين وجرعوا مطها من الإيقان ، وأدسوها من السهجة لناساً برصاء اللغة وبرصاء أسنوها .

أرايت أيها الناظر في كتاب كلمة ودمنة ؟ أكان يقوم بملك وأدت ذوق حلو تركبه وتستمرى ، فقه أسوة أن عهد الله بن المقمع قد حرمه من الفلوسية لو لم يصل حمر ذلك إليك ؟ فسقياً لتلك الأطلام التي حربت فأعربت ، وسطرت فأججت ، ورواها لمرد ، والله التي أصبحت بين أجناس ينادى برأدها ، وعرفى بصل على كبدها .

ومن مقل في بطون تلك الكتب التي ترجم اليوم رأى هذه المادة الثرية وهي على فراش موتها تنب حرداً قد ابتدته الأنلام وسقراً قد هتكتها الأرواح ، وقد فتحوا لها في بطون هذه الكتب قبوراً وحاطوا لها من ذلك الصحف أكماناً ومباراً من هذه الأنلام أهراداً وما هو إلا أن يثى ذلك العربي بدمعته حتى يسرح إلى جوارتها أهلها ودور غراتها .

الهم أنت تعلم أننا نعلم موضع الداء وفيها الطيب الماهر ، ولصنع ذلك الداء رمتا المصن الناصر ، الهم إن هذا جلال ملكه فأدركت برحمتك وهي . فاس امرنا رقدنا .

أيمكن بين أبناء اللسان الفرق مثل من أرى اليوم من بطون بلاغة وطوك الكلام وأنا لا أعرف من هذه الزمور خديها وحديثها على أسماء معدودات ، ولا أكاد أجيد وصف قصر من القصور أو آفة من الآلات ، وظلوع من المخلعات . إلا ما وقع تحت نظر العرب في تلك الجزيرة الجرداء يوماً تحت إليه حضارتهم في عهد الدرة الأداسية ؟ أي رجل كان صاحب كتاب الزمعة ، وأي فقه سقاء ، وجو حراء ، حتى أدخل في لغته من الكلمات ما يحطه السد ووافى في وجهه الماوضين فيها وقعة طيسفور في وجهه الطامس في عهد الدرة حتى انقلبوا عنه خلسرين ؟ لو ليست رجالنا بذاذيين هل أن باتوا لساندين مثل ما أن به ذلك الرجل وهو وحيد ؟

تبارك أسنوك الهم أيدي القبح وهو ذلك المركب الخفن بهذه الأسماء التي تخفق عيا بطون الكتب ، وهذه مراكب البخل والحكماء لا تكاد تجد لاسماتها مرادفاً في هذه اللغة فاعسى أن تكون سائنا بجانب ذلك العربي الذي يقول في وصف جيفه :

الأيمان أربا عظامي المدا والحمد بلا إدام  
وهو فرق داحلة ظالم هل غتب بكاد يمشي مجناه نحد خمس  
تكاد تأكل ظفها في مقارعة ؟

نمى الرياح بها حموى موحشة حموى غلوة بأكتاف الجلابد

إذا أردت أن يصل تلك الراحة السجاء فأرحف بالقول وسره من الوصف ما يبلغ حد الإهمال وأردت أن أنصف ونمن لتطبيب من صترف الطعام ما يوجب به صدر الخرن وشرباً أركا ، الأوتوميل ، نعم ذلك الظل الظليل ، في غلاف صفات النيل على فراش وقير ، ومتكأ من حرير ، بين نسيم حليل ، وماء طسيميل ذلك المركب اللؤلؤ الذي لا تلتقي به صامعات المنبول فترقب أملاكه موقب الحائر لا تعرف له إسما يدل على سباه ولا مرادفاً في اللغة يؤدى حناه ؟

محبوا أيها القادرين على الإصلاح يد الله وانظروا كم أدخل  
فيها آباءكم الأولون من كلمة طرسية .

وہذا کتاب اللہ میں اپدیکم یافن لکم بما تعصرون ذلہ . وہذا یاب

الاستملاق وباب النعم لا يزالان بحمد الله مقترعين لم يصحبا ما أصاب باب الاجتهاد فادخلوا عنهما آمين .

محکمہ سرکاری

مشرقیہ

العدد العشرون من اول سنة

١٠ فبراير (شباط) ١٩٠٦ الموافق ٢٩ ذي الحجة ١٣٢٣

## رواية ماكس

قالب شاکیو مرتضیٰ حافظ ابرہہ

عرب حافظ ابراهيم الشاعر الكبير رحمه الله في كتابه المشهور في تاريخ العرب  
شيخ سلامه مجاري بينها جواهر من كبر طبع في اواخر شغوفات  
من العرب دلائل على اعادة الحرب وبيان احوال هذه الرواية التي ستكون  
في احوال العرب له . في طبع لادي ما كتب عندنا في احوال العرب  
معلوم ذلك وهي تريد ان

— فاقه لم تكن المشرية غرر حمة دمع بديقه من عصي مرفيع مدو  
التي تروى انهم هم في عصي وياه من و بكنون ممكن التي انها  
الارواح الهابة التي تحمل الناس على ركوب الشرا والخروجي من التي  
النساء وحردني من ذلك النوع المصيف وتلافي نفسي لداوة لا تشبها  
الرحمة ولا تطلب عليها الاية ثم شدي في حق شيخ عدي ولا تلبش  
بدي والهي على سبيل عدم ودي على صدي صاعد المصور هو لا  
تجده امرأ عذر ركوب ذلك الامم في في الارواح والحق في  
صدري خوفي والله من ذلك لا في منافع في التي في كنت  
وحيث كنت متروكة فبين ثم عرض لاداء هذا الجنس انشدي ووس  
بها لالة الايلا ثم في عدي واري مكعب من دجال المبر  
هو لا يرى عدي وعب ووصد من الطمير مدركه الزاد عدي  
لامدي عدي في من السطاع يطرح عيون القدره السواء عدي  
عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي  
عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي عدي

[illegible]

صیغه‌های مذکور و غیر از صیغه‌های مذکور، صیغه‌های مذکور و صیغه‌های مذکور

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

— یہ وقت گزرتا ہے، کتابیں لکھی جاتی ہیں، جہاد کی بات کی جاتی ہے۔  
 کہیں جہاد سے بے خبری ہو رہی ہے، کہیں اس کی بات کی جاتی ہے، کہیں اس کی بات کی جاتی ہے۔

سبب الظن : أتريد إيهنا نملك ان نحولك في هذه الفترة  
تصوراً بطله منك ملكه المدين ؟ لقد كن منفعه كذا .

القضاء جبرها بصرف ادب رزق ثم اضطرد دعة و حدة في عمار ذلك

المؤمنين في محبة، فوقهم من حيث

وہاں سے کہیں کہیں کچھ لڑائی ہوئی تھی۔

یہاں، گورنر صاحب کی رہائش گاہ

وَمِنْ شَعَرَاتِهِ لَوَارِدَةٌ

[illegible]

وذلك يوم الخميس لا يوم جمعة  
في الخامس من جمادى الأولى

« سلكت محلة مركس طريقاً جديداً في المحافظة الغربية - يسبقها  
 إليه أعداد من فوجيه - ثم ما به غنم من جنه و ٦ او ٥  
 د كبري يروح به محلة الادب من هن الباسر - هو صاحب النفس  
 بين ما - من كان - كيم هدي - كبر في سفوف - ويحبه  
 لوئت الامر - من كان - في اديء الري - لا يوافق  
 عمرها - ولكن يظهر - كان يقص الاغصاء من يستلقت بأهم في ذلك  
 تحت محلة - كيم في - حرجه البيا - وفي بلدة - كذا  
 ذكر من هذه القصة في درية الزرق - دلال »

ذی القعدة ۱۲۸۵

حیجر مکہ

قصیدہ درجہ شریف شاعرہ ایرانی شکستہ کا نام ہے اس کا مکمل نام صاحبہ خدیجہ بیگم ہے۔  
اس کا مطلب ہے کہ وہ ایک ایسی عورت تھی جس کا نام "خدیجہ" ہے۔

کاش می و اللہی ضلّا عبد • یضمر بحقیقۃ صفحہ سرور

يُعِينَهُ الْعَيْنُ كَتَفَ خَيْفٍ • هَبْ حُفُوفُ نَارٍ وَقَسْرُوفُ<sup>١٠١</sup>  
 يُجَالِسُ تَمَرًا وَصَاعِدَ بَرِيدٍ • وَيَجْعَلُكَ مَهْ رَوْسُ وَبَرْوِ<sup>١٠٢</sup>  
 أَرَاهُ مُسْتَذِيبِي إِلَيْهِ شَرَانِي • يَتَأَيَّ وَيُقْبِسُ إِلَيْهِ لَوَارِ<sup>١٠٣</sup>  
 وَأَمْرِي رَمَدِي طَائِسًا فِي أَجْيَابِهِ • يُذِيرُكَ صَدَّ الدُّوَى بِحُرُ<sup>١٠٤</sup>  
 تَحْبَطِي تَمَّ يَسْ يَهْ أَمْ تَمَرْتُ • أَجْرَاهُ قَيْسَى تَقْوَى وَنُحْمَارُ<sup>١٠٥</sup>  
 أَرَى فِي تَلْبَسٍ مِنَ الشُّكِّ مُظْلِمٍ • مَبَايِثَ يَسْمُرِي حَلَّ يَلْهَ تَهْلُو<sup>١٠٦</sup>  
 سَائِقِلُ ضَنْبِي وَأَيْسَ عَمَى وَمَالِكِي • وَوَلَبَّ عُنَى الْفَائِلِينَ خُسْرُ<sup>١٠٧</sup>  
 وَأَرْسَى حَوَى قَبِي وَإِنْ تَخَّ قَوْلُهُ • قَوَى الْقَبَسِ ذُلًّا، وَأَنْجَاهُ هَارُ<sup>١٠٨</sup>  
 وَأَيْهَا الْفُضْلُ الَّذِي لَاحَ وَالْأَتَى • وَدَى قَيْسَى الشُّرُورِ تَنْكُرُ<sup>١٠٩</sup>  
 تُرَى خَدَقَتِي الْبَهْرُ أَمْ كُنْتُ مَيَّهْرًا • وَهَذَا دَمٌ، أَمْ فِي خَبَائِثِ نَهْرُ<sup>١١٠</sup>  
 وَعَلَى أَنْ يَبْدُلَ بِكَيْدٍ تَوَشَّهَ • وَهَلْ لَكَ أَلَمٌ الْحَايِ عَيْبِكَ بِعَارُ<sup>١١١</sup>  
 وَإِنْ • تَكُنْ رَقْدٌ تَكُنْ خَيْرٌ نُسْمَهَ • لَا تَنْ تَرْجِدُ وَالْخَطَرُ بِكُنْ تَكُنْ<sup>١١٢</sup>

## ذكريات عن الشاعرين

ساعت مع حافظ

- وما التزم من هذا  
 - أروث أن تكتب الكتيبة الجديدة على قطعة (قرطاس) فلما  
 تولى بسهولة عند لزوم  
 مائة مسافر

كان على عهد حكي الأتراك في مصر حاكم منهم في لفة الكبرى لها  
 حاد وصاب بنفاته الكبيرة أوصل التركي فاستدعى إلى حضرته وحللاً  
 - أيضاً وقال 4

فأشجع الأستسي الأمر، ورموا هذه مثالبه وكسب الكميّات على ورق  
حشر، وبين فلما انتهى القشور جاء اليهودي بالكميّات إلى الحياك، وضمها  
إحتدم ووفار فقلل الحياك

فَأُجَابَ لِلْأَمْرِ بِمَعْنَى

أريد منه هذه الكفاية

156

وروي من باب الانتقاد على جلد سير التطارات ان ويلاً طويل  
لقائمة منهم لينة ركب القطار ومنه نصف تذكرة سفر قضا وأما الكساري  
ورأى حبيب للسافر قال له

هذه تذكرة يسافر بها الأطفال  
— وأنا كنت طفلاً لما ركبت القطار

صبري وحافظ

والشهور عن حافظ ابراهيم أنا اكرم من حاتم ولما تولد في القدم

ومحنة الإخول حدث ذات يوم ان كان حالاً في منزله فدخل الخادم  
يحمل تذكرة كتب عليها مجهول انه يحتاج الى حية فأرسلها حافظ مع الخادم  
مستوراً ولما بساده اسماعيل صبري باشا قد دخل على الأثر يحمل الحية  
وانهم الشاعر الأديب انها تيمر من الرئيس القاص

هبة سر كيس





## صفحة مخطوطة

من حجة حافظ

سبح أربابنا

في حيف سنة ١٣٠٥ هجرية كنت طالباً في الجامع الأحمدى بطنطا وقد سافرت في أيام العطلة إلى بلدة القرشية، ثم عدت في أول شهر ربيع من تلك السنة إلى طنطا، فإذا بأخواني وأصدقائي يلحدون غنى عن الإحاب جديد العباب وقد أسرعوا بتقديم البه والتعدي لي باسم الأديب الفاضل محمد حافظ إبراهيم، ولم يمر إلا عتبة أو ضجعا حتى أحسست من نفسي ميلا إليه بحال من الأديب الذي كان يمدني نفسي حتى آت ذلك إلى فراغ بأديبه وما يشتمل عليه من غرر ولطف محاضرة وبديهة مطاوعة وسرعة حاسر وحضور لادرة.

وكان دأبنا في رمضان تلك السنة أن نصلي المغرب ونكلمه والقرآن معاً ثم نلتقي في صر متفتح ومطارحة الشعر ومناكرة في نوادر الأدب وما كلف يطرب المحصور به مما يقف عليه من جيد القريض إلى أن ياتي وقت السجود. ثم سود بعد السجود إلى ما كنا فيه إلى ابتلال الشعر مؤديه ثم يخرج بنفس إلى خارج المدينة حتى نصل إلى قرب بلدة قطاعة ثم نعود وقد آذنت الشمس بالطول فذهب كل واحد منا إلى بيت ثم نعود إلى مثل ذلك إذا جن الليل.

وكان الذين اعتادوا الخروج معنا إلى ما يخرج إليه هم:

(١) محمد حافظ إبراهيم (٢) محمد حلمي الجبري أنصدي عمدة الجيرة سابقاً (٣) السيد محمد إبراهيم صلاح التاجر بطنطا الآن (٤) الشيخ محمد إبراهيم البيومي من مدرسي الأزهر الآن (٥) كاتب هذه السطور عبد الرحاب التتار فل هذا دأبنا مدة شهر رمضان في أول شهر بصرنا بغيره من جبل الصورة في حديقة مدرسة القريه، فنلقم واحد منا وطرق بحلقة الباب ليأذنه فكان المنظر جبلاً. فإذ بدأ ذلك العمل ثلاث ليال. ولكن جماعة القريه فتوا نسيده ذلك لاعتلاق راحتهم، فلما كانت سبحة آخر يوم من رمضان خرجنا من المسجد بنفس وأسرعنا نطقاً حتى أتينا إلى مدرسة القريه والظلام لم يفرض خيلنا، وما إن تقدم واحدنا لتعريك حلقة الباب حتى عاب جماعة من التلاميذ قد أكتسب جماعة القريه قبض علينا فملكت حبالهم بمحمد حافظ إبراهيم عاصر النيل ومحمد حلمي الجبري أنصدي. أما أنا والشيخ محمد إبراهيم البيومي فسلمنا لوجلسا الرج وطرقنا مع البصري عليه سواد ولما أسما الطلاب وقتاً لتتفرغنا إلى أن غشينا البهار ولم يبق إلا انتظار قائدة فذهب بمصر ما بعدها حسرة — وكان السيد محمد إبراهيم صلاح قد تخلف عن الاجتماع معنا في هذه المرة.

ولا كان هذا اليوم آخر أيام رمضان فذهبت إلى بلدة قضاء السيد هناك وقد التقت مع السيد محمد إبراهيم صلاح والشيخ محمد إبراهيم البيومي على أن يكتبنا إلى ما يتم من أمر حافظ ومحمد أنصدي حلمي وأن يلبسنا إلى حلتنا أمرنا، وذهبت وأنا على آخر من الجرم. وفي اليوم الثاني من أيام السيد وقتي تذكرة بوسنة من الرحوم حافظ بك بما نرى:

وذلك أنه لم يرتفع القمار حتى ذاع الخبر وتوصلت للتلاميذ لتعلميات فردنا. وعلم كل من الرحومين لباري أنصدي تنظيم طنطا وهو حال حافظ والشيخ محمود الجبري فقبل حلمي أنصدي، فدعنا إلى جملة القريه وكلام في هذا الشأن فرسوا بطلانها (وكانوا قد سلموا إلى القبطية) فحطت قد يسودا إلى المدرسة وينسجمان، فملا ولبسوا الأمور بطلانها.

وي حصل لحافظ في ذلك العهد أن خلفه أغلظ له القول مرة في شأن من العزوين ورجعه، فكتب إلى خلفه:

قلنتُ منك مؤوتي إلى لولها ولعية  
فخرجتُ إلى ذابحة متوجهة في ولعية

وكان كثيراً ما يشكو الشعر ويذهب سواه حقه ويترجم بأحاديثه من وشي  
فويأنيه حمداً — فمن ذلك قوله.

هبتُ لشري كيف مُدَّ ظلالاً وما أثرتُ فيه المسمومُ غزالاً  
وللوت ما لي قد لزمه ملامعاً وجعلُ مرادى إلى أوسد حلالاً  
فللموت خير من حيازة أذى بها قليلاً، وكنتُ السيد أنصلا  
وقد لوبحت عليه هذه الأيلت قبل وقته فتصعب أن يكون هذا الشعر  
ملوفاً منه.

ومن آيات ذكاته أنه كان يسمع النقي في بيت خلفه يقرأ سورة الكهف  
لو سورة مريم أو سورة طه فيحفظ ما يقول ويؤديه كما سمعه بآرواية التي قرأ  
بها النقي.

وكان إذا وقف على بيت فاذر أو شعر جرح ينادي: قبل أن يسمعه انساناً  
آخر ويصحن ما أتبه، وحسبنا لا يحجبه إلا كل مرتص مطرب.

## حافظ الحامى

كانت لنا كالأهبة حديثه الرجود، وليس للمعللة فوق مننون، ولا توجد  
مهادنت حقوقية في طائفة الحامى، ولم يكن نظام الامتحان قد استحدث، فشكل دى  
قضية به بعض من وقال إلى وكنت قبل منه.

وقد جبر حافظ من فرقه، فذهب إلى المرحوم الشيخ محمد القيسى الحامى  
بطنطا (بأنه فيا بعد) واشتغل منه في مكتبه، وكان يسافر إلى الحاكم الجزئية  
القريه من طنطا وترفع في القضاء ويكتبها.

وخلال حصل بينه وبين محمد القيسى بك ترك مكتبه وترك له هذين البيتين:  
جرباً تشق قد لفرقتك طمعاً يلب استاذ القيسى ولا عجا  
فقد لي وهو محملاً قلت له: فقال: من الحشائر وأحرأ.  
فألف المرحوم القيسى بك خروجه وطول استرساله وعودته إلى العمل معه  
في مكتبه فلم يقبل.

انتقل بعد ذلك لحافظ إبراهيم ليعتقل في مكتب محمد بن شادى بك بطنطا فكت  
معه مدة كان فيها منجماً كل الاحتياط، وكان إبراهيم شادى بك يرى نفسه قد عثر على كسر  
ممن فكانا يتناذران بالأص ويطارخان الأشجار إلى أن خرج حافظ من مكتبه إلى  
مكتب عبد الكريم غريم أنصدي فكتب فيه مدة من الزمن يشتمل عنه.  
وكتب مكتب عبد الكريم غريم أنصدي وكتب إبراهيم الحامى بك منجورين  
ومعلمنا كان يركب في جملات فيا بعد للمهد لاجدى، وكان كثيراً ما ينتقل إلى  
مكتب إبراهيم الحامى بك الذي يصر حديثه وأدبه.

## مرثية حافظ

لاستاذ وصديقه القديم محمد بن شادى بك

كان المرحوم حافظ مولاً فكان قليل الكتابة بل يحددها، وكان لا يأنس إلى  
تدوين شعره محسباً لملائه عن ذاكرته القوية، وذلك لحيد عالج حله  
ظفروه وعلية شعره بيد أنما يجد حافظاً شدة عن هذه الناعمة في  
مرثيته البليغة فلوثة لا ستادى الملهة وسدغه ورده في الأدب المرحوم  
محمد بن شادى بك. واليك مثنى الكامل كما كتبها، وهي مثال من وقته الرائع

حسباً فأنشدوا طوره عن الله وعينه معلوماً للأمر أحمد صيف الدين ومحمد  
أبراهيم وشوكر حاتم، وفي عهد مملوكتهما عهد الدولة يستولى على مرته  
في ولاة

ولما حافظ قد تخرج من المدرسة الحربية سنة ١٣٠٩ هـ، وتقلبت في الأحوال  
التي كان صانعها التزل غير مدافع، فخرج لله دعة والسمة وعرض مصر  
والعربية فيه حياً

عبر الوهاب النصار

# ذكرى الشاعرين شاعر النيل وأمير الشعراء دراسات ودراسات ومقارنات مديحة بيراج أئمة البيان وأعلام الكلاسيكية البليغة

جميعاً ودرستها

أحمد ركني

## ذكر ياتي عن شوقي

تعرفون أيها السادة أن شوقي  
حبيب لكل أرواح تمجيداً أسماه  
لهروية ولليل، قاله وإليه وحده  
يرجع الفضل في جعل القاهرة  
كعبة للأدب المصري له حياته  
وحده حياته، فهو الذي جعل وفود  
الأنظار العربية تنصب إلى كسائه  
أفد في أرواحه، سنة ١٩٠٥ هـ مصر في  
سنة راية المروية وقائدة الشرق

أحمد ركني

في التفكير ودراسة النهضة الوطنية بين النشطين بالبلاد  
تلكت صار شوقي إلى، إلهام إلى من المجد والخلود.

عشت أن مملوا يربا له كراكا  
كأتا قد نسينا، يوم متعاكا  
إذا سلت يا أبا سادى طوقه  
ذكرت الزهريل شوقاً ما شغلناكا  
في لائحة النيل والوادي رشاكية  
ترجع لعودتك موصول بذكرناكا  
له عشت فينا يبراً طاب موردا  
أسمى سجايا الفنى أدنى سجاياكا  
يا كادولك، يبر وفى كرم  
أولى كريم ولا عقب كعتباكا  
نفسية الركن الفنون قد نزلت  
أسماء مستكة شغلنا عتباكا  
أبدت يدا نودى الحاميه لى  
وكا، سرمدك أنى يبت متاكا  
أجملت ما فصلوا نعتباهم  
متى فقد نضروا بالمد، مشواكا  
لم يبق لي قيده شبر ما حياي ولم  
يمسح لي الفوق لأفندا ولا ذاك  
يا ندم من الكدر والنسب محشوا  
ها انت والمجد قد جاورت مولوكا  
لو لم يكن لك في دنيا كركه نضرو  
سوى ركني نعتب جملة رساكا  
مفصلة بجم

و حل بعد ذلك حافظ إبراهيم إلى مصر ودخل المدرسة الحربية وكلب  
محاولاً مشوا ما يشاء، وعط ذلك دفعت دعوى على حله عند ميؤى القسدي  
محكمة شفا الأمانة وحكم عليه بقتل، عظم حافظ قصيدة فهدى للرحوم  
محمد تودى باشا مستعطف بها على الله، فوفقت قصيدته من قس للتدبير مرقماً

ومن أجل ذلك أدعوكم أيها السادة وأنا أرى روحه ترقف على  
هذا الاحتجاج أن تظهروا لما تنطوي عليه حواصنكم من التمجيد  
بأن تقفوا ساعدين ثلاث دقائق .

لأن أوجبكم أيها السادة أن تسبحوا لي بتجارتكم من بعض  
ذكورياتى من شوقي في حياة المدرسة وفي مدرسة الحياة .

#### - ١ -

أود أن أرفع حائلاً يسيراً من الستار الذي أوشك قطارول الزمان  
على بعض النواحي من تلك المغبرة التي سطعت في سماء العروبة حيناً  
من الدهر لا يقل مسده عن ١٩٠٠ و ١٩٠١ يوماً أي من أول أكتوبر  
سنة ١٨٨٥ إلى اليوم الرابع عشر من مثله في ملتنا الحاضرة .

لعلني أتمكن من إرسال شعاع ضئيل على ما أحرزه شوقي من سعادات  
متراصة ، وتوفيقات متوالية ، منذ كان يتلقى العلم إلى أن يبيع بامارة الشعر .  
سأقتصر كلامي على طائفة قليلة من ذكورياتي من الحاضر ( شوقي ) في  
حياة المدرسة وفي مدرسة الحياة .

#### - ٢ -

فلنرجع إذن إلى سنة ١٨٨٢ وهي التي تشرعت فيها بدخولي الغرفة  
الرابعة ( أي السنة الأولى بالاصطلاح الحديث ) بمدرسة الإدارة التي  
مصحراً ( في سنة ١٨٨٦ ) اسمها المظروط ، معلوم مدرسة الحقوق ( وهو  
اسم مغلوط أيضاً ) وذلك بيان ليس هنا محلها .  
كانت المدرسة قد انتقلت من مقرها القديم في ضرائي مصطنع بشا  
فاصل ( بدرب الجمالين ) إلى دار البشراوي الباقية إلى اليوم بشارع  
سوق الزبط ( من قسم باب الشعربة ) على مقربة من دار آل العروسي ،  
الذي آلت إلى أحدهم مشيخة الأزهر .

وفي العام التالي أبطل فرج جديده من التلاميذ المحلول محلنا . وفي  
الذي بعده جاء فريق آخر ممن أسمعتهم المقامير بالانظام في تلك  
هذه المدرسة العالية .

من الطبيعي أن يتطلع أبناء الدار بشي من الزهو والمجلاء إلى  
الطارئين عليهم من أجل الانضمام إليهم .

كان في جملة الزائدين سنة ١٨٨٥ ( حتى نحيف نحيل ، هزيل  
ضئيل ، قصير القامة وسيم الطلعة ( تقريباً ) ، بعيون متألقة ( مخفياً ) ،  
وسكنها متقلبة ( كثيراً ) ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة ، فقلنا  
منه دقائق متأدبة ، وإذا تلفت صوب اليمين ، فإذا ذلك إلا لكي يري مصره  
نحو الشمال وهو مع هذه الحركات للتباسة للتناثرة ، حادياً ، ساكن ،  
وادم . كما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يخالج مع عالم من الأرواح .  
ما كان بلاساقاً فيها تلخذه فيه من الظهو والرج ، ولا يتهاوت مضاعاً على  
تلقب الكرة بعد الفراغ من تناول للتنداء ، لو حيناً فتنفس الصعداء  
لانتها . موافقت المدرسة .

هذه صورة متصورة لأحمد شوقي ، عند أول مهدي بحياتي للمدرسة .

#### - ٣ -

كان المرحوم الشيخ محمد البسيوني في البداية من علماء الأزهر المتدوين

أفاده الله بسطة في الجسم والعلم . فكان يديناً طلياً ، وكان قصيراً  
فوق قصير ، أعني طويلاً مكبراً ، لا تخطئه البسطة الازعة اللادعة  
أو الساحة للآخره ، وكان يدرس لنا فنون البلاغة في نصيبه حس  
الصبح في الحادي واليكن والجميع ) . أما خارج المدرسة ، فكان  
بالتواضع يتنصصاً ينظم القصائد في مدح الخديوي توفيق كلما حل  
موسم أو أطل عبد . وكان في الليل إماماً للصلاة ، لإصلاح الفجر .  
ما لث أن رأى في تلميذه شوقي بواكير البقرة وبواحد المواهب  
المانية فأنشأ الأستاذ يرمي قصائده على تلميذه قبل أن يرسلها إلى  
العية السنية في جريدة ( الوقائع المصرية ) وغيرها من الصحف  
الفرية . وكان شوقي ، بمساعدة التلميذ الناشئ ، يشير بحرف هذه الكلمة  
وتصحح تلك القافية ، وحذف هذا البيت ، وتعدل ذاك الشطر  
والأستاذ يقتبط بقوله ويترنل عند رآه .

وأحسن ما أذكره لأستاذي البسيوني ، رحمة الله عليه ، أنه كان  
يتحدث بذلك إلينا وإلى الفرق المتقدمة طيناً ( وفيها أصحاب السادة  
عندنا صرغى وأبو بكر يحيى باشا وعلي ثلث باشا وشاكر بك أحمد ) .  
دون أن تأخذ العزة بالإنتم ، لو أن تفرقه الكبرياء باللامعة للمدرس  
بالسكر الفصل الذي منه الله المدارس .

فهذه أول سادة أحرزها شوقي .

على أن الأستاذ البسيوني تحدث بهذا النبوغ الباكر إلى صاحب  
العرش وأخيه أن بين أثولب الصغير أحد شوقي براءة لادرة وذكا .  
رائياً وأله خليق برعاه العالية ليكون زهرة بتضوع شذاها بين  
مشارق الأرض ومقاربا .

فكثرت هذه الشهادة من أكابر الأسباب التي حفزت الخديوي  
توفيق في سنة ١٨٨٢ إلى إرسال شوقي على نفقته الخاصة لإتمام الدراسة  
العلية في باريس ولتندية مواهبه الفرعية بما يراه في الغرب من روائع  
البدائع ، وقد تحققت له وبه الآمال .  
فكانت هذه ثانية السادات .

#### - ٤ -

عاد شوقي إلى مصر

فلما جئنا في مدرسة الحياة الكبرى الحارة واحدة ، أو على ما  
ينزلون في القاهرة ( أبناء حنة واحدة ) بناحية الميتم في حي الأستاد  
الحني . وفي اليوم هو في اللعبة السنية منذ سنة ١٨٩١ ، و كاتب هذه  
الذكريات في مجلس النظار ، منذ سنة ١٨٨٩ ، فكانا يسير على خطين  
شورتين مولكهما جلابان إلى أحيان كثيرة بالقاهرة والإسكندرية ،  
بسبب العمل الرسمي للربط بعه بعض وقد احتسنا في أوروبا أسبراً  
كاملاً ، بمدينة حيف ( بسوسره ) مع زميلنا المرحوم عمر طي طشو كبل  
مدرسة الحقوق ، لتثيل مصر في مؤتمر المستشرقين المنعقد سنة ١٨٩٤ .  
ظهرت له في الخديو توفيق تلك الأمداح التي سارت بها الأمثال  
وتنتى بها الركان .

لكن الله اختار الخديو توفيقاً إلى حوله في أواخر سنة ١٨٩١  
وحققه ولله البكر دولي هذه صاحب السمو الخديو علي الثاني ،

(٨ يناير سنة ١٨٩٢) - وكانت تزعمه إفريقية ! لأنه تلقى العلم في  
أكاديمية ترزيانوم (ساحل ليبيا) وأمضى زمان الصبا في دبرج أوروبا  
فلم يكن لصاحبه شوقي سوق دابة عنده ، بل أخرج في سلة الحملات  
الذين يصح عليهم رأي للرحوم محمد بك عثمان جلال ، حينما كتب  
على باب غرفة شاعر القديرو إسماعيل : (إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ أَهْلٍ)  
هكذا أخفت منزلة شوقي في القديرو ، ومال نجمه إلى الأفل .

- ٥ -

دار الزمان

وذهبت الظروف السياسية والمادية حياضاً إلى أن يتدق الأدب  
المصري هاد شوقي يتدرج في الرجوع إلى مسكنه حتى وصل إلى القروية  
العليا ، بل إلى النهاية التي ليس وراءها علية . فأصبح من أقرب القريين  
ومن أصحاب الكلمة السويدة والرأي النافذ .

صار ملجأ الأدياء - وخاصة رولة شعراء - ولكثير من طلاب  
المراتب والرب والأوسمة . فكان إذا قال فعل ، وإذا وعد أنجز ،  
والأمر معروف وحاضر في الأدهان .

- ٦ -

كان شوقي يسكن في دار أبيه ، وهي التي انتهت إليها كل القروية  
الصنيعة البانية من أجداده . فكان في أول أمره يجرى من عالم مسكونه  
أنه لا يمينه الجاني أو صاحب الملك في آخر كل شهر لمطالع بكراة البيت .  
وهذه القديرة لا تزال قائمة ورأى سجد الشيخ صالح أبي حديد في خط  
الخطي . وما بعد ما بينها وبين ما أنشأه عوالة الخاضع من كرمه ابن  
هاني في للطرية ، نلوا الكرمات الثلاث في ليليزة ، إلى حش البلبل  
في طريق الأهرام .

وكان يحوار تلك القديرة وجعل من أهل القروية والبار ومن  
أرباب الفضل الصحيح والوقار الشام ، هو للرحوم حسين بك شاهين  
رزقه الله ثلاث بنات ، من حواء الصبابة والأحب والكمال . وكان  
الشباب الذهبي (من أبناء القديرة) الذين ذهبت ثروتهم بظلمهم لو بقل  
آبائهم الأقربين يتهاونون عليه . فينأون ويصغر . ويقول لي وللمرحوم  
محرم بك رستم (مهر صديقي بل أني الأبر لا أكل ليلبك البتاني) .  
إن هو لآ . لنتهاقين لا يظلمون القديرات ، ولكنهم يترفقون القروية  
الطويلة العريضة التي ستؤول إلى كل واحد منهن بحدس قريب أو بعيد .

وشاء ربك أن يفوز ذلك المجد للفضل بمساهرة ثلاثة من  
أفضل الشفة المصرية : أحمد شوقي ، والثاني أحمد بك عمر للنس  
البارع التزيه المستقيم وثالث الثلاثة المصري للرحوم حليم بك  
وأكرم المديوني توفيق على مهر شوقي بركة الميرسان عصار حسين

ب. شاعر

هكذا انعم الله على شوقي منزلة الصالحة بكل معاني الكلمة  
فاستخرج من متاعب الحياة الحقة ، ومن مصاعب البيئة للأدبية ، فصرع

لاستعداد القيس النودالي ، وتلقي الإلهام الرائي ، حتى تفرد بالبراعة  
التي ليس بعدها براعة وأثبت لمصر ، وللدولة ، مائة حساً

- ٧ -

من الساعات التي أنعم الله بها على (شوقي) مساندة لم يشركه فيها  
شاعر آخر . لم يبع أحداً ولم يقل هجراً ، وكان من أكابر أنصار  
العروبة ومن أعظم خدام الإسلام . بذلك تتعلق قصائده وتشهد مواقفه  
وهو أمر خارج من دائرة هذه الذكريات ، فأترك الكلام عليه للمصري  
يدأني لا أرى بأساً بالإشارة إلى القصيدة التي تقرب بها إلى الله  
تعالى وإلى الرسول المصطفى عليه الصلاة والسلام . فقد نظم (نهج البردة)  
وترجها عن خرافات القصاص وأكاديب اللداح .

طلما عارض الناس (بردة) البوصيري في القديم وفي الحديث بمئات  
ومئات من المنظومات . لكن الصمت في هذه (بردة) وحدها إلى  
الآن ، على أن قصيدة شوقي ، وإن لم ترجحها من مسكناتها ، فإنها قد  
بالت شرفاً ليس له نظير . فلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه  
وه سلطة الحديث النبوي في مصر ، الشيخ سليم البشري مع جلالة  
قدره ومحو من كثره ورفيع مقامه ، قد قول بنفسه وبقلبه شرح  
هذه القصيدة . وقد صاغها شوقي وهو لا يزال في سن الفتوة وطراة  
التياب لكن براعته فيها جعلت شيع الشيوخ يرف فضلها ويقدر  
ظها ثم يتوفر على شرحها . وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل شوقي

- ٨ -

هند ما جلس للنفور له السلطان حسين كامل على عرش مصر ،  
كان السواد الأعظم من أبنائها يعاديه لا لشيء إلا بسبب الظروف  
السياسية التي أحطت لارتفاعه إلى الأوبكة . ولكنه مالبث بكفايته  
وحسن سياسته أن جعل كل من في مصر مخلصاً له ولولائه ، يترغم بهامده ،  
وبأسف على أن ولايته للأمر جاءت عند الانزباب من نهاية مصر .  
ولذلك من نعم الله التي لا يظفر بها إلا الأقل من القليل من الناس  
إلا شوقي . فقد كان أشجع إنسان بمصر في ذلك العهد المشؤم .  
باعتاد والأحوال ، والذي كانت السلطة العسكرية البريطانية قابضة  
فيه بيد من حديد على كل التواصي والأفهام ، بل على الأسكندر الأوهام  
قد صارح شوقي السلطان حينئذ ، كان موضوع التماس بين كل  
ثنين يلتقيان ، إذ أرسل إليه قصيدته المشهورة التي شار فيها إلى  
الحالة القائمة بقوله : « إن الرواية لم تتم مصولا »

وهي التي يقول فيها :

أأحسون إسماعيل في أبنائه . ولقد ولدت بباب إسماعيل  
قامت قيامة السلطة العسكرية البريطانية هذه النديرو وتوحشت  
خوفاً من انتشار بقعة الزيت في رقعة مصر بسبب هذه الصبيحة الشوقية  
التي كان لما أثر جيد في النفوس ووقع فعال في القلوب  
فأمرت بتعبه . وتجير الأندلس مقادماً

فكان في عمل السلطة إحساناً له ولشعر والعروبة ، من حيث

تدبرت الإساءة وإساءة النور

من هناك كاتبني شوقي يطلب كتباً يستعمل بها على تصرف مجد الإسلام ونظر العروبة في الأندلس، فبادرت وأرسلت إليه (نعم الطيب) و (لعمري) تنقيب أخبار المغرب (و) فلانند الغنيان (وأيضاً كتاب رحلتي (السفر إلى المغرب)

ماد أقول عن دهشتي بعد أسبوع ؟ أماد لي قريب العسكري تلك الكتب ومنها كلمة فيها ملاحظة على أن هذا الصديق من مؤلف بالحكومة قد لا ينسق لأحداث الوظيفة !

وبعد ذلك يومين أو ثلاثة ، حاد في الصديق أحد بك عمر ، عدل شوقي بك ، لا توصل إلى المرحوم رشدي بلشا حتى يسمي عند السلطة في عدم إعادة المال الذي كان أرسله إلى شوقي يعيش به في بلاد القربة فسألتها كانت تريد أن تحكمت شاهر الشرق فدم تروته الطائفة ، وأن يوت هو وأولاده من الجوع في بلاد الغرب !

وشاء ربك تكبيل مسامي رشدي بلشا بالجناح ، فأخذ أحد بك عمر يبحث بشي من مال شوقي إلى شوقي في مناه ، ولكن في أوقات مبرمة ، ولكن بتأثير ممدودة

- ٩ -

لا أريد أن أقصد هنا عما كان المرحوم السلطان حسين بوالبي به من أسباب الخفاوة والافتقار ، حتى إنه انتظرتني بمثابة مستشار في لكريته النبية ، صاحبة السوس سيدتي الأميرة لندوة هام ، لكنني أقصدت عن أمر يخص المرحوم شوقي أيام مناه .

فقد كان السلطان حسين يدعو الذين يستعملهم لوجه ، فرائس وجاعات ، لتناول النداء منه من حين إلى حين بلسه سراني عابدين . وحسبي أن أقول إنه بعد الفراغ من الطعام ، نفضل غداً إلى تناول القهوة باليهو الكبير . فجلس في الركن الشمالي الشرقي ، والمرحوم محمود شكري بلشا الكبير على يمينه هو صاحب هذه الكريكات على يساره أخذ يتحدث عن النهضة العلمية وعن التطور في الحركة الأدبية .

فاستمرض الزلي الذي حدث في الصحافة وفي الأقاليم القومية . ودار الكلام بنوع خاص على المرحوم إسمايل صبري بلشا وعلى ما أوتي من الفتح في هذه الأبولب التي جعله إمام الناطقين في كل فن من فنون العهد القديم ، وفي كل مطلب من مطالب العصر الحديث .

ثم سألتني - رحمه الله - عن ترجمة كلمات كثيرة ، ومنها لفظة Montakim فقلت له إن هذه الصيغة قد استخدمها القوم لمعنى خاص يقاربه في العربية قولنا ( ذهنية ) ( عقلية ) .

وحينئذ انتقل إلى الكلام من طرفة الصبر عند شراء الإبريق ، ثم سألتني : يوجد بين العرب الآن من في قدرته أن يلتصم مع هذه العقيلة الجندبة وهذه ( الذهنية ) الحديثة ؟

قلت : إن هذه اللزبة قد تفرقت في كثير من شرائع العصر ولكنها تحسنت كلها في شوقي

وهنا ظهرت لي إشارة من المرحوم محمود شكري بلشا ، فتشجعت بها على المضي في الكلام ، وقلت لولائي السلطان : إن شوقي من تزدان يوم الدول ، وإن مثله لو كان في زمان الخلفاء فتخاطبته دمشق وأقداد وقرطبة . فحكوت الفزات من ناحية شكري بلشا . . . بالواقعة للطائفة فاندست أفتني بمجلس شوقي ، وبما أفاضه على العروبة والإسلام من ثقافته ، وبما منحه لشعر والأدب من فضائله ، وأن هذه وهذه حسنات بلديات وآثار خليلة .

وهنا ترجمت الإشارة للريقة للقيمة من المرحوم شكري بلشا . فبادرت الميعوم على الموضوع ، سيما وقد آمنت من السلطان ما يشعر بالرضى والقبول . فقد التزم الإطراق والإصفاة في سكوت وسكون . وهكذا تبادلت حتى انتهت إلى كلمة فيها جرأة . - شخصي عليها ما رأيته من مؤلف السلطان . فقد قلت ما سمعته بالاختصار .

أصبح أن تبلى مصر محرومة في عهدك السيد ، من بلديا القريه ، وأن يعرف هذا الطائر القريد الرحيد بمناحيه على قرطبة وطبيلة وعلى إشيلية وفرطلة ، بعد أن خرجت منها العروبة غروج الأرواح من الأبدان ؟ أنت الذي ترققه الثقافة العربية والقومية المصرية من ابن إسمايل ومروى النيل أن يعمل بالخطبة الكريمة التي رسمتها أريجته النبيلة لنفسه التي صاغها الله من الخير فجبر ، فبيد إلى القاهرة روتها المجمع في أثواب شوقي .

وهنا فحكوت الإشارة وقوات الفزات من محمود بلشا شكري . فأنذرت أنني قد أكون تجاوزت الحد ولكن السلطان ما زال مصباً ، كأنه يطلب للزبد من الكلام . وماذا عسيت أن أقول بعد أن استوجبت كل ما في الصدر ، بل كل ما يجيش بالخطاط ؟ فبقيت ساكناً منتظراً تحول الحديث إلى موضوع آخر من السلطان نفسه ، أو صدور إشارة بالأصرار .

وقضى ربك بالخلاص من هذا للأزق ليدبره بصورة ولعب السلطان خوفنا ثم قدمت فقبلت هذه الكريمة وانصرفت

وقابلت في الزدعة الصديق للفصال أحمد بك إحسان . وفي ألامره عن نفسي بمعادته ، وأنتمس الصداة غروحي من ديك اللومع ، إذا بالمرحوم شكري بلشا يهول ورائي . ثم خلق بينناال جهنبي على اندفاعي في قريظ شوقي رغم الإشارات التحولية التي كان يهديني من حين إلى حين لتتحيب من علواني في الحديث ، لم يكس من سبيل للاحتدار إليه سوى أن السلطان كان مصعباً بدم الإصماء ، وهي مهنت من إشارتك أنك راغر عن صديقي بدم الرصاء ، بل إنك قد تكون قد سبقتني إلى تقرير هذه الحقيقة . فهذا عذري ، وما فعلت سوى نصيح السلطان بما انطوت عليه سريري واستغر في صدري

لست أدعي أن كلامي كان له أثر في نفس السلطان . ولكن الذي أعرفه أنت الله سبحانه وتعالى جله يصعب حمنة كبيرة إلى حسنة الكريمة ، فاصدر أمره بعد أيام إلى المرحوم رشدي بلشا ليمضي باسمه الكريم لدى السلطة في إرجاع شوقي إلى وادي النيل . وقد كان .

فأليمة الصبيحة بشروطها المشيرة شرعاً وسياسة ، قد اتفقت في كل بلاد الشرق - بل وأيتا الخلفاء في ثانيا التاريخ يتلقون هذه القلب وهذا للتصيب بطريق الرواية - يضاف إليها صيغة صورية ليلية ، إلى أن اتفقت هذه الصيغة الشكبة أيضاً باستيلاء السلطان سليم العثماني على مصر وملحقاتها واعتصامه الخلافة في أواخر القرن العاشر للهجرة .  
ثم تأدت السون وتوالى القرون إلى أن أصبح لنا أن نرى الليفة في أعلى مظاهرها ومعانيها ، وعلى أكل مشاهدتها وبجاليها في الحفلة النادرة للنال التي تولد للشرآة إليها من سائر الأقطار ويأجروا فيها شوقي بك  
ذكره ١٢٠٣

أكبر سعادة تالما شوقي ، بل سعادة السلطات التي أقامها الله عليه في الثروة والجاه وكل مطالب الحياة ، أن الشرآة للشاعر في كل زمان ومكان قد اتفقت كلتهم في جميع أقطار العروبة وفي عصرنا هذا على تعجيد شوقي ومبايسته في حياته بالإمارة عليهم - فصاروا يقرؤهم جميعاً ( أمير الشرآة ) حقاً وهو تسلم بالله قبله إنسان ذو هيات عوحيات ، أن يتجدد مثل هذا الحادث في مستقبل الأيام



# دراسات نقدية

## أولاً: الشعر

الطبعة الأولى من الشوقيات ١٨٩٨

﴿الطبعة الأولى﴾

عدد ١٠١

### ﴿مكتبات المطبعة﴾

جميع المجلات والرسائل المطبوعة في مصر  
مكتبة الأستاذ أحمد مصطفى (أول طبع في مصر)  
والرسائل التي لا يوجد لها نسخة أو لا تتوفر  
في المكتبات المصرية (مكتبة الأستاذ مصطفى)  
وتكون هذه المكتبات (مكتبة الأستاذ مصطفى)

## مِصْبَا الشُّعْرِ

﴿مجلد جديد في الشعر القديم﴾  
(مجلد جديد في الشعر القديم)  
(مجلد جديد في الشعر القديم)  
(مجلد جديد في الشعر القديم)  
(مجلد جديد في الشعر القديم)

### ﴿بيت الافتتاح﴾

هناك من يرى أن بيت الافتتاح هو البيت الأول  
من القصيدة وهو البيت الذي يحدد  
أهم الألفاظ من كل بيت من قصيدة الشاعر  
وأن بيت الافتتاح هو البيت الذي يحدد  
أهم الألفاظ من كل بيت من قصيدة الشاعر  
وأن بيت الافتتاح هو البيت الذي يحدد  
أهم الألفاظ من كل بيت من قصيدة الشاعر

﴿مصر في يوم الجمعة ٢٧ ليلة ١٢١٧ الموافق ٢٧ يناير سنة ١٩١٠ مرسلة سنة ١٣٩٥﴾

## شعركم خلية

﴿أمر بهيأتك لا مضحكك﴾

الانتقاد قائد الاجتهاد والاحسان  
ورائد الاجادة والاتقان وهو للانسان  
بجزلة الصيقل قصورهم والصيرف قدراهم  
ولولا النقد لما امتاز الصريح من الفاسد  
ولانين الخالي من العاطل ولو قبل للانسان  
في كل عمل بطله أحسن وأصبت لوغب  
الناس في سبيل الاحسان ولم يمتدوا الى  
مواضع الخطأ ومواقع الزلل  
ولا يكون الاحسان ظاهراً متلبجاً  
والاتقان واضحاً متافقاً الا عند اطلاق  
الانتقاد وصدق القول وقد كان الرجل في  
امال دولة الصحابة ومن مقام الادب  
اذا انشأ رسالة أو نظم قصيدة عرضها على  
عقاد الكلام فاستحسنوا منها الحسن ونهوه  
لي القبيح ويحدد منها ما لم يرضوه ويرجع

الى نهديه ونقجه فترسخ به ملكة  
الاتقان، اذكر عليه الانتقاد حتى بلغ كثير  
من الشعراء أنهم لم يسكنوا ليعرضوا  
فما تدهم على ممدوحهم لا بد أن يتقدما  
وبرضاها من كان مكلفاً على أوابهم بوظيفة  
الانتقاد من أساتذة الكلام وجهازة البيان

وهذا أو تمام ونهايك يسألو قدره في  
الشعر قد وعد على مبداه من مظاهر وهو  
مخرجاته قدح وكارمداقة لا يميز شاعراً  
الا اذا رضيه أو العيب ولو سجد الصبر  
وكأن على بابه الانتقاد الشعر وكأنه ربما  
أسقطا القصيدة بحملها اذا لم يرضها البيت  
الواحد منها فتصدها أبو تكلم وأنشدها  
للقصيدة التي أولها

من حواذي يوسف وصوابه

فترما فقد أدرك السؤل مطالبه

فلما سما هذا الانتقاد أسقطها

فألها استتمام النظر فقرأ بقوله

وركب فاطراف الائمة مرورا  
على مثلها والابل تسطو غياحه  
لأمر طيبهم ان تتم صدوره  
وليس طيبهم ان تتم عواقبه  
فاستحسننا هذين البيتين وأبانتا أخرى  
منها وهي

وقتل نأي من خراسان جاشها

فقلت املئني انضب الروض مازنه

الى سائب الحمار بيضة منصفه

وآمله عاد عليه مساله

فصرنا القصيدة على صداهه وأخذ

له الجائزة عليها

كذلك كان انتقاد الشعر والأدب

في ذلك العهد بهند المثرلة العالية من

الاهل والاهتمام به راحت سون الادب

وصا جوهري الشعر

ثم انك اذا التفت الى حال العربيين

اليوم وجدت الانتقاد عندهم انهم



الآلات فتقدم العلوم والفنون وأرسل  
المخترعات والمبتدعات فلا تخلو جريدة  
عندهم من عاملين موهوبين أو ثلاثة  
أو أربعة لا انتقاد ما يكون له قيمة من  
أيد أو تصنيف أو ابتكار أو ابتداء حتى  
لن المؤلف الذي لا يتقدم تأليفه مستند  
منهم يد نفسه ساطع القزلة بين أقرانه  
ومن نكده الدنيا على الأدب في مصر  
أن أبواب الجرائد فيها لم يفتنوا يوماً إلى  
هذا العمل الناصح بل جعلوا يدتهم القتالي  
وسوء الذبابة في مدح ما يظهر في الوجود  
من رسالة كاتب أو قصيدة شاعر أو تأليف  
مؤلف أو تريب مريب يقطع النظر عما  
ذا كان ما يمدحونه أهلاً للمديح وجديراً  
بالثناء ونسوا أن هذه العادة يخرج منها أضرار  
بذمومان أحدهما أن مدح الرجل  
في وجهه (وهذه عادت الجرائد مدح في  
الوجه) أمر غير مرضي طالما نهي عنه  
الناهون وحذر منه المحذرون قال عليه  
السلافة والسلام ، إذا مدحت أخاك في  
وجهه فكانت أضرار على خلقه موسى  
دمية ، وقال صلى الله عليه وسلم ، لو مشى  
رجل إلى رجل بسيف مرهف كان جبراً  
له من أن يشي عليه في وجهه ، وقال أيضاً  
لرجل مدح رجلاً في وجهه ، عرفت الرجل  
مترك الله ، ووجه قدم لهذا المدح أنه يشأ  
عنه أصحاب المراء بفضله واقتلاره بمتركه  
مبدي كل شيء في نفسه حسناً وعلى  
بباطل اغتيالاً وعصباً ، قال بعضهم لرجل  
داه محبباً نفسه ، يسري أن أكون  
من الناس مثلك في نفسك وأنا أكون من  
نفس مثلك ضد الناس ، فتشني حقيقة ما قدوة  
ذلك الرجل ثم تحي أن يكون طرفاً بيوب  
نفسه كما يعرف الناس محبوب ذلك المسجب  
بفضله ، وقالت المحكمة عجب المراء بفضله  
أحد حساد خلقه ومن رضي عن نفسه أكثر  
الساخط عليه ، وزيد على ذلك أن المدح

يستغني عنه الاحسان والافتخار والاصابة  
والاجادة فتقدمت من العمل ويكتفي  
بالدرجة التي وصل إليها متظلاً بظل  
ذلك المدح ، ومن كلام عمر رضي الله عنه  
« المدح هو الفج » قالوا لأن المدح  
ينقطع عن الحركة والاعمال وكذلك  
المدح يفتقر من العمل وقول قد حصل  
في الصلوب والنفوس ما استغني به عن  
الحركة والجهد ، ومن أمثال الخرافين « إذا  
صارك صيتجين المصاولة فأكرم من جرك »  
وثاني الأمرين الذمومين أن المدح  
على حسب هذه العادة غش فتنس من  
لا يشكفون تب الفكر فيما إذا كان العمل  
يستحق المدح أولاً يستحقه فيستمدون على  
أقوال المدح ويشغلون عن قيمة المدح  
في نفسه وكلا الأمرين تضر بالإنسان لا ينحني  
عليه فيمكن التفرغ على العلوم والآداب

ولما كان حضرة الشاعر الأديب  
أحمد بك شوقي عزيز القزلة مدناً نحب  
له التقدم في الأدب والتميز في الساليب  
البلاغة لما تأتته فيه من الذكاء وحسن  
الذوق والاطمئنان النظري على حجة الشعر  
وكنا نشي له أن يكون شعره كله لؤلؤاً  
لا يخالطه حصى وذهباً خالصاً لا يشوبه  
بهرج وكان الانتقاد كما قدمناه وكما بطنه  
خبر وسطة إلى الاحسان والافتخار  
والاجادة والاصابة لا بدع إلا فترأى منه  
سلوك هذا السيل سيل الانتقاد على  
ديوانه الذي أهدى النسخة منه غاية  
به واعتزاً بضميره ولم تقل به ما فعله  
شبهه من الطبوعات مما لا يستحق في  
ظننا الانتقاد فلا يكون له نصيب عندنا  
إلا السكوت طه ، ونحس لانشك أن  
حضرة الشاعر الفاضل وهو العالم بجزية  
الانتقاد في الشرق والغرب لا بد أن يغفل

ذلك منا أحسن قبول ويتبع هذه  
الحكمة البائنة والموعظة الحسنة ، أمر  
ميكياتك لا أمر مضحكاتك ،  
وسيتبع الانتقاد

## تجولات خلية

في أمر ميكياتك لا مضحكاتك

قل لا فلاحون مالك تعاوض سقراط  
في أقواله وأنت تعب قال أحب سقراط  
ولكنني أحب الحق أكثر منه ، وعلى ذلك  
بدأ في ما بدا لنا الكلام عليه من ديوان  
حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك ونسأل  
الله أن نكون من الداخلين في من استغفر  
الله لهم في آخر مقدمته بقوله : « وأنا  
أستغفر الله لي ولأهلي ولأن ينظر إلى  
هذا الكتاب بسين الكريم المتجاوز أو  
المتقدم المدل »

صدر الشاعر ديوانه بخدمة طولية  
نكلم فيها عن الشعر ومن نفسه ، أما المقدمة  
من حيث صناعة الانشاء ومن حيث اللغة  
فإنها تخل على أنه شاعر لا تآثر وتدل على  
أنها كانت تحتاج إلى إعادة نظر فتتبع  
والنصحيح ولو أنه كان يحسب الانتقاد  
حساباً ولم يستند على الأطر والمدح وحده  
من أولئك الذين يدهون أن الانتقاد مما  
يقطط الهمة لكان تأملها بفضله مرة بعد  
مرة لو كان عرضها على من يتحدا له  
وثة الانساق بفضله محبة للخطأ

فإذا نظرت في الصحيفة الأولى وحدها  
وجدته يقول فيها عن الشعر : « قاله امرؤ  
عقيس واصفاً ما كيارضاً حكاياً كياراً ناسياً  
وغازلاً ، والتأثر هنا من قولك غرات  
المرأة القطن والكتان وغيرها من باب

ضربها فزلا مده وقتله خطاها . ولا  
يكون امرؤ القيس مغالاة الا اذا كان  
غزل اسراس الكنان في قوله  
عياك من ليل كان نجومه

بكل منار القتل شدت يذبل  
كان الربا ملقت في مصابها

باسراس كنان الى صم جندل  
اما اذا كان غرضه الغزل محركا فلا  
بأنى اسم القاعل منه مارلا وانما يقال  
رجل مثزل وغزل ككتف وغزبل  
وقال في الصحيفة غسبا عند كلامه

على قصبة أبي فراس  
أراك مصي الدمع شيتك الصبر

اما قمرى نهي عياك ولا أسر  
ولبت الا قدما توحد ملكا  
وتشابت جواهره ودق نظامه تناوت  
فيه ملكة الدربي وسليقة الشاعر على حسن  
المكايبة . وكان الصواب ان يقول بسليقة  
العربي وملكة الشاعر لان الملكة لكل  
ساس والسليقة للعربي خاصة قال بعض  
شعرتهم

واست بنعوي يلوك لسانه  
ولكن سلقني أقول فأعرب

وفي الصحيفة غسبا خطاة من حيث  
التاريخ إذ قال : « اما بعد فاذن لواء الشعر  
مفقودا لأمر العرب وشراهم . وأمر  
العرب وأشرافهم كانوا يمزول من نظم  
الشعر وكانوا يأخون من قوله ويمدونه  
« بر لائق بمقامهم . وحكاية حبر  
شهره وهي « غضب على ابنه اسري  
القيس لما سمع انه ينظم النمر فأمر خادما  
له ان يذهب به فيقتله ويأتيه جيفة لماره  
على قتله فرحم الخادم لسلام قدسه في جبل  
ورجع الى مولاه بسبي ظبي . وأما ما نقل  
من على عليه السلام من تلك الاشعار  
فكذب عليه

هنا من حيث القصة والتاريخ في  
صحيفة واحدة وأما من حيث الكلام من  
الشعر فذلك تراه في المقدمة مضطربا متافضا  
فتارة يرفع الشعر العربي الى درجة عالية  
كقوله :

« وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق في  
شعره . وبومي تجارب الحياة في منظومه  
ويشرح حالة النفس ويكاد يتال مرورتها  
ومن تأمل قوله من قصيدة

فلا هطلت علي ولا بأرضي  
سحاب ليس تنظم البلاد

وقابل بين هذا البيت وبين قول  
أبي فراس

معتني بالوصل والموت هونه  
إذا مت علما ما خلا نزل القدر

سثم نظر الى الاول كيف شرح سنة  
الابتداء ويطلع في اظهار رقة النفس للنفس  
وأنطاف الجنس نحو الجنس والى الثاني  
كيف وضع عبء الآخرة وغالى بالنفس ودأى  
لها الاختصاص بالنفحة في هذه الدنيا يعيش  
فيها جانبية ثم تخرج منها غير آسبة علم ان  
شعره للعرب حكيم لم تنزب عنهم الحقائق  
الكبرى ولم يهتم بقرير البادي العالي وانهم  
أقدر الامم على تحريها من الاذهان  
واظهارها في اجلى وأجمل صور البيان .

وتارة ينزل بالشعر العربي الى أدنى  
درجة فيقول :

« اني قرمت أجولب الشعر وأبلا أعلم  
من حقيقته ما أعلمه اليوم ولا أجد لملهي  
غير حوارق الموتى لا مظهر للشعر فيها  
وقصائد للآحياء يمدون فيها حذو القدماء  
والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر الا  
ما كان مدحا في مقام حال .

ثم قال في موضع آخر عن الشعراء

حتى من آخر المتأخرين :

« والا قن دواوينهم ما يخلق أن يكون  
المثال المقتضى في شعر الاسم كإن الا حنف  
مرسل الشعر كتباً في الموى ورسائل  
ومتخذة رسلا في الموى ووسائل وكان  
خفاجة شاعر الطيبة ومجنون ليلاها وواصف  
بدائعها وحلاها وكالباء زهير سيد من  
ضحكك في قول وبكى وانفج من صتب  
على الاحبة واشتكى وحسبكاه لو جنم  
ألف شاعر يمزهم ألف مار على ان يخلو  
شعر الباء أويأ توابشني سهولته لا صرغرا  
عنه وهو كما هو .

ومن كان نظره في الباء زهير ورأيه  
فيه هكذا كيف يكون رأيه في فعول  
الشعراء كسليم بن الوليد وأبي تمام  
والبحري وابن الرومي والأرجاني . ثم  
هو بعد ذلك ينزل بالشعر العربي الى أن  
يقول :

« ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها  
نور السيل من أول يوم وعلمت أنني  
مسؤل عن تلك الحببة التي يؤتيها الله ولا  
يؤتيها سواه وأني لا أؤدي شكرها حتى  
أشاطر الناس خبرها واذا كنت أعتقد ان  
الاعلم اذا تمكنت من أمة كانت لباني  
بافها كالأفدوان لا يطلق قفاؤه ويؤخذ  
من غلب طراف البان جملت أبعث بفساده  
للديع من أوروبا مملوءة من جديد المسائي  
وحدث الاساليب بقدر الامكان .

وهنى هذا انه وجد دور السيل الى  
الشعر العربي في أوروبا من أول يوم وانه  
وجد في مصر ثوبها كالثمان لا يؤخذ  
الا بالبلبة فمال عليه بفساده على الاسلوب  
للعربي الجديد الاوربي لانه تلك الاوهام  
التي تمكنت من الامة العربية

وهذا أضرب ما روي لان الشعر

أناظ ومما قال جوع الى الحرية والاخذ  
من أهلها واجب من جهة الاقفاظ أما من  
جهة المعاني فقد طالتنا ماقدونا على معالته  
من شر القريبين فلم نجدهم أطول بأنا  
من الشريقين في المعاني بل الشريقون  
يخوفونهم فيها وهم الى الآن لا يزالون في  
المعاني مبالا على البوابين والقرس والعرب  
يتعلونها ويزيرون بها أشمارهم وأما من  
جهة المواضيع الشعرية والثغني بالمطيمة  
ووصف الكون مما يشهد اليه في مقدمته  
فهو يشهد نفسه : ان شعراء العرب حكماء  
لم يرب منهم الخفاش الكبير ولم يضمنهم  
تقرير للمهادي المالية وانهم أقدر الاسم  
على تقريبها من الأذهان وإظهارها في أجمل  
وأجمل صور البيان . وقد قال شعراء الشرق  
ما قالوا في هذه الابواب فاعلى الشاعر  
الجديد الا أن يتصفح دواوينهم فيجد فيها  
ضائقة التي يشدها فان رأهم قد قاتهم  
نسب أو اغفلوا بأبأ في الشعر لم ينتصروا  
مبقره وليتبع به أهل زمانه ولكون  
والطبيعة امامه في كل زمان ومكان وهو في  
غنى عن التطرح بالشعر العربي الى أرض  
أوربا ليستثير بنور هذا ويحتدي الصراط  
المستقيم بها

هذا ما رأيت في القسم الاول من  
مقدمة الديوان وسبقته بما نراه في القسم  
الذي خصه الشاعر الفاضل الكلام من  
نفسه ونحن لانشك في انه يحمل كل كلامنا  
في هذا الباب على أحسن محل فافرحنا  
الاحد منه وخدمة الادب معه وهو  
الادب خير مساعد ومعين

## شعرا خلية

أمر بكياتك لامضحكك

من الاقوال المأثورة - أعوذ بالله من  
قوله أنا . و

Voulez-vous qu'on dise de bien  
de vous : n'en dites point.

إذا أردت أن يثنى عليك فلا تثن  
على نفسك .

سلك الشاعر الفاضل في مقدمته في  
الكلام على نفسه مسلكا لم تتركه الشعراء  
من قبله في دواوينهم بل كانوا يتركون  
لغيرهم الكلام فيهم وماذا ما رأيت من  
المؤلفين في كتب العربية أنهم اذا أرادوا  
الكلام على أنفسهم فلا يشككون الا من  
أصولهم في الادب لان أصولهم في  
النسب فيذكر الواحد منهم ممن أخذ  
ومن ثقل وعلى من قرأ وماذا حفظ . أما  
الشاعر الفاضل فقد ذكر نفسه أصولا  
أرية في النسب ولم يذكر له أصلا واحدا  
في الادب لذا قال : أنا اذا عربي . تركي .  
يوناني . جركسي بجدي لابي . أصول  
أرية . في فرع مجتمعة .

ليس على الله بمستنكر

أن يجمع العالم في واحد

وكل من قرأ كلامه في مقدمته يراه

يدور على أربة أشياء الزهو . والسهو .

والشعر . وسلامة الية .

فن قوله في الزهو «مذوقتي الى

لقريني الاول ان من يمرض صورته على

الناس كمن يمرض وجهه عليهم وأعوذ بالله  
والحسين أن أكون ذلك الرجل من أن  
سودقني ما عشت بينهم ينظرون اليها ظا  
مت فيأخذوها من أهلي اذا جدد بهم  
الحرس عابها . وللاخرين أقول اني لا أزال  
في أول الشاة وأن حياتي لم تحصل بسد  
بالسحاب ولم تتلى من الفوائد ولا المصائب  
حتى أحدث الناس بأخبارها لكسي لا أثق  
بيومي الآتي وأخاف بيدي رجوم الظن  
ومضات الاحاديث

هذا هو الزهو المصاعف وصور الملوك  
كما لا يخفاء في أيدي الناس وصور العلماء  
والشعراء في هذا العصر في صدور كتبهم  
ودواوينهم . وتكفنه بحر من الناس على  
صورته بدمونه من ذلك الزهو أيضا .  
ومن قوله في هذا الباب لي ذكر  
جده وجدته (حتى توفي جدي وهو وكيل  
لحاسة الخديوي اسماعيل باشا فأمر بشل  
مرتبته برتبة الى أركانه وأن يحسب ذلك  
معاشا لا اصنافا) وقوله حاكيا عن نفسه  
في المدرسة التحضيرية : فكنت التلميذ  
الثاني لهذه المدرسة وأنا في الخامسة عشرة  
وكان ناظرها المرحوم صادق باشا حين  
قد حصل لي من النظارة على المجانية بوجه  
الاستثناء لامن حاجة اليها

ومن الزهو أيضا قوله (أخذتني  
جدي لامي من المهد وهي التي أربها في  
هذه المجموعة وكانت منسقة مرسدة  
مكفنتي لوالدي وكانت تحو علي فوق  
نوحها وترى لي غايل في البرصرجوة .  
حدثني أنها دخلت بي على الخديوي سي  
اسماعيل وأنا في الثالثة من عمري وكان  
جصري لا يتخل من السماء من اختلال  
أصابعه فطلب الخديوي بدرة من الذهب

ثم ثراها على البساط عند قدميه فوضعت على الذهب اشتغل بحجمه وذهب به فقال خذته اسنى معه مثل هذا فانه لا يلبث ان يمتد النظر الى الارض قالت هذا رداء لا يخرج الا من ميدلتك بامولاي قال حتى به لي متى شئت اني آخر من يثر الذهب في مصر

من كان طيب عبيد لسماعيل وصيدلته خزائن مصر وهو في الثالثة من عمره لا يدع اذا كان الزهر قرب صباه ورفيق حياته

وختم باب الزهور قوله ضد الكلام من وفاة أبيه وكانت وفاة والديه من نحو ثلاث سنوات فكان لي حياً أن وجدت بين أوداقه شيئاً كثيراً من مشقة منظري ومثودي ما نشر منها وما لم ينشر قد كتب منه بالمعروف والبعض الآخر بالخاص والكل خط يد المرحوم وقد كتبه في ورقة كتبت عليها هذه العبارة، وهذا ما تبصر لي منه من أقوال ولدي أحمد وهو بطالب العلم في أوروبا فكانت كافي أراه . واني آسره أن يحجمه ثم ينشره للناس لانه لا يجد سدي من ينشئ بشوئه وربما لم يوجد بعده من يبنى بالشعر والآداب

على هذا الشاعر في رأي أبيه خاتم الشعراء والادباء

ومن باب السهو عن حسن التمييز قوله من أبيه في مناقب جده ثم تدلوا لا بام . ومناقب الولاية الفخام . وهو يعتقد المراتب العالية . ويخطب في المناصب السامية . الى أن أقامه مسجد باشا اميناً للمكمارك لمصرية فكانت وفاته في هذا العمل من زوارة صابة بددها أبي في (سكرة شباب) ثم طأى بسله فيرغام ولاهروم ومعت في ظله وأما واحده اسمع بما كان

من سعة رزقه ولا أراي في ضيق حتى تدب لك السعة فكانه رأي في كاري لخصه من قبل ان لاقتات من فضلات الموتى

سكرة الشباب بأزاء ضياع المال من ولده سهو من حسن التمييز كان يحل لده منه وتسيره عن الارث فضلات الموتى سهو ايضاً من حسن التمييز جز مجاه على الراثين لأن الارث رزق من الطهر الارزاق منذ خلق الله آدم فلا يقال لثني وراثت مالا ولا ملك وراثت ملكاً انه يثقلت من فضلات الموتى

ومن هذا الباب قوله عند ذكر جده وجدته وكان المدحوي المشار اليه (سمايل) يقول فيها **أشرف** منه ولا تفتح من زوجهم ولو لم يسهه **أبي حليم** لعله لسيته ضيقاً لفته

السهر في التمييز هنا لا يفتخر للاديب . سأل **نسي** الامراء **أوليا** فقال **أبي بكر** فقال له الاذيب حضرت زفاف أمك المباركة على أهلك الطيب . منا تخرز للشاعر من خطابه بأنا أكبر منك أولاً وتخرز تانياً فلم يقل أمك الطيبة بل هرب منها الى ما هو أليق بالادب

ومن باب السهو في التمييز قوله من المنفوره توفيق باشا **دع** حمل الحليم بصورة التضب . وليس للتضب حليلة ينحل بها

ومنه قوله عند بعث المرحوم توفيق باشا له بتعيين أبيه مفتشاً في الحامسة المدبوبة والوحد بتعيينه هو ايضاً ثم بعد المزور الى بعده قبلها واحداً قد طلب على السرور حتى أنساني الشعر وكان ذلك وقته

التمييز بالواجب هنا في غير موضعه تقول وجيم الرجل وجوماً سكنت على غبط

وقبل سكنت وعجز عن التكلم من كثرة النتم والحرف والواجب الميوس المطرق لشدة الحزن يقل مالي لراك واقفاً واحداً وهو واجم ودعه ساجم

ومن باب سلامة فية ما يحكيه من المرحوم الشيخ علي العيني من قصة المنام والحرق في الاسلام قال **حدثني** سيد خدماه هذا العصر المرحوم الشيخ علي العيني قال لفتت أهلك وأنت حل لم موضع بعد فقص علي حيلارآه في نومه ففقت له وأنا أنمازحه ليولن لك ولد يحرق كما تقول العامة غرقاً في الاسلام ثم اتفق أني عدت الشيخ في مرض الموت وكانت في يده نسخة من جريدة الاهرام فابتدر خطابي بقول هذا تأويل رؤيا أليك يا شوقي فواقه ما قالها قبل في الاسلام أحد قلت وما لك بامولاي قال قصيدتك في وصف البال . التي تقول في مطلعها

حرف كأنها الملب

فهي لفظة ذهب

وكل من عرف المرحوم الشيخ علي العيني وما كان عليه من الميل الى ارسال التكات المستخرقة أدرك لأول وهلة موضع التكة في مسألة الحرق في هذه القصيدة المترجمة ولو كان مرضه غير التكة لقال (لم يقل مثلاً لشعراء) ولم يقل (لم يقل أحد في الاسلام) قبلها الشاعر الغاضل بسلامة بنة محن التريب والاطراء وبما يدخل في هذا الباب ما ضله من المرحوم الشيخ علي العيني أيضاً قوله عند تكلمه على احتلال أصحاب مصره (وكان المرحوم الشيخ علي العيني كما انتفت عنه بسني يشد هذا المصراع للعيني

- محاجر ملك ركب فوق ذئب -) وأما المشو في كلامه فتذكر منه

شيئاً بدل عليه فن ذلك قوله عند ذكر  
استدعاء المرحوم توفيق باشا من ساحة  
عابدين ، فخرجت قبل الاصيل في حاجة  
لي على حمار أبيض كان لوالدي ،

ومنه قوله عند الكلام من دولته  
في باريس : أصبت بمرض شديد كنت  
فيه بين الحياة والموت فاستخدمت  
ممرضة نصر علي ونسبل بشارتي في  
الحركة والحكة فمكنت نفسي وأنا في  
سكرات الحلى تقول أني مثل هذا الشباب  
تذهبون ثم تعصفكمف الدمع لكن الله  
عجيب ظنونها ومن علي بالشفاء ،

ومن أمثال هذا الحشو كثير مما لا يقع  
به القاري ولا يستفيد منه السامع ويضيق  
بنا المقام من سره وقد آن لنا أن نخفي  
من نقد المقدمة ونجدهم في نقد الشعر  
وموطننا الامداد الآتية

## شجاعتك اخلية

وامر بكبتك لا مضحكك

اخضت مادة الانتقاد فكتب من  
الناس والقت أذهانهم القريب مدحا وطرا  
مصار الانتقاد معجورا بينهم غريبا فيهم  
حتى ظنوه دائما وحسبوه مابا ولعلو شئنا  
ديوان حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك  
موضع السابة والاهتمام به وشرحت في  
انتقاده قياما بخدمة الادب على حدة بلرشد  
القرية في هذا الباب وهم الناس في اننا  
نصدنا ذلك من وجه التعامل ولقد اخطأوا  
في وهمهم فان محبتنا مع هذا صاحب  
الفاضل لم تزل على ما كانت عليه من الصفاء  
ولم يؤثر عليها الانتقاد شيئا لطلبه ولسلطان

بأن الانتقاد دائر على ما نزل لامل من  
قال ولقد استقرت قدام من قام فردد علينا  
مستتر الاسم تحت الالف وزله وكذا  
نسي الظن صاحبنا وهما بالرد عليه ولا  
ان جئنا لولاه مجلس فساتنا من ذلك الكتاب  
فحين ك منه اه لم يكن يرفعه وأنه لا يقول  
قوله وأن ما كتبه كان على غير علم منه  
وأنه لا يزال يخدر الانتقاد قدره ويحمله  
على حسن الاهتمام بدبوانه فن أجل هذا  
عدنا من النقد على الرد وطرحناه في  
جانب المساعدة والانتفاء كما جرت عليه  
مادتنا مع من يتهاوت علينا ويترعرش بنا  
لأننا لا نرى في الكلام معه من فائدة  
فقد بل نجد من الحكمة أن نغمر بقوم مصر  
الكرام ناديا بأدب هجران الكرم في قوله  
عروجي ~~واكم مسروا بالفتو مسروا كراما~~  
~~والآن~~ ~~الآن~~ ~~الآن~~ في نقد الشعر سابقين  
حضرة الشاعر الفاضل أن يكون ذلك  
الانتقاد في بعض نصحا وصفا مودتنا

### نقد الشعر

قال حضرة الشاعر الفاضل في أول  
الديوان من باب (الادب والتاريخ)  
خدموها بقولهم حسنا

والنواني يترهن النساء  
قوله خدموها بفهم منه أن المشب  
بها غير حسنة لا والحداد لا يكون بالحقيقة  
وإذا أردت أن تخدمع الشعراء قل لها  
حسنا وهو يتاني قوله في البيت الثاني

ما تراها تاتت لاسي لما  
كثرت في غرامها الاسماء  
وخدموها بمعنى ختلوها وادادوا بها  
المكروه من حيث لا تعلم

ويجئنا من هذه القصيدة قوله  
يوم كنا ولا تسلي كيف كنا  
تهادى من الهوى ما نشاء

وعينا من المناسات رقيب  
تعبت في راسه الاهواء  
جادتني حولي المعصي وقالت  
أنتم للناس أيها الشبراء  
فاتقوا الله في خداع المذاوي  
فالمندري قلوبهم هواء  
وهذا من بديع الكلام وجيد الشعر  
ومما عده من محاسن وزراء من الماني  
البنكرة قوله

دعت لك صورتني وأناك شخصي  
وسار الظل تحرك والجهات  
لأن الروح عندك وهي أصل  
وحبث الاصل تسمى المعنات  
وهي صودة من غير روح

نيس من القبول لها حياة  
ومما نيب عليه قوله من أبيات  
وقطعة خد يينا هي جنة  
لديك باراني إذ هي ناء  
لأن القطعة خير المد أسب ولو  
قل صفة عده لكان التمييز أحسن وأجمل  
أما بقية الايات فهي من رائق الشعر  
ودقيقه وهي

إذا برزت ود النهار قبصها  
بغير به شمس الضحى فتدار  
وان نهضت الشئ ودقوامها  
نساء طوال حولها وقصار  
لها ميسم عاش المتيق لاجله  
وماشت لآل في المتيق صفار  
ومما يفتد عليه قوله من أبيات  
وكل ذي هممة شريف

يقوم للخلق بالخدمة  
لأن لفظه خدمته ليست من  
الامة العربية في شيء. وينفع الانتقاد

﴿ عند الشعر ﴾

قال حفصة الشاعر الفاضل شوقي  
بك من قصيدة في باب الوصف من  
ديوانه وصف ليلته رافعة في سراي مابدين  
أقيت شمس ضحى

ماهر منتجب  
الظلام رايتها

وهي جيشه العجب  
نسيه ظلام بلرابة لهذا الجيش  
اللطيف جيش شمس الضحى لامتاسبة  
له الا اذا اراد أن يشبه بجيش خراساني  
بقوده أبو مسلم تحت الراية السوداء  
والمعجب هذه الشموس المظفرة التي ليس  
لها منتجب كيف انها لم تمزق هذه الراية  
وقال منها في وصف المزب  
فهر ينهمر

والوفود تشدب  
نسيه المزب بمر رضى الله عنه في  
هذا المجلس، جلس الطرب والمزف والرقص  
والقصف والقعود والحدود والصدور  
والهود والنحور والقود غير لائق بالمقام  
لا اذا اراد الشاعر بمر عربن أبي ربيعة

وقال منها

هي آفة صمد

وهي آفة صيب

لا يقال في الغة آفة بل يقال  
«آونة» وهي جمع «الآوان» أي الوقت  
والحين يقال هو غفل ذلك آونة وأما آتية  
آونة بعد آونة

ومنها قوله سدان وصف المائدة  
«البوقية»

والطعام حاضر

وللزبد منتجب

بارد ومن صعب

يشتم ويطلب

كذا ليت وليس من المعجب أن يشتم  
البارد ويطلب

وقال منها

والصور واهية

بالتفت تنجذب

سالت الا كف بها

هي «أحسن تهيب

«النفس لا يجمع في الغنة الامل قصود  
وغصة وأغصان

ومطلع هذه القصيدة من المطالع

البديعة وهو

حف كأنها الحب

فهي فضة ذهب

ومن محاسنه فيها قوله في الحر

راحة النفوس وهل

عند راحة تعب

إنهم حف بها

لا يحبك الطرب

ومن الحسن أيضاً قوله

تجلى ولي خلق

يتجلى ويشكب

منها في وصف «الراي»

شرقت فوالله

فهي منظر صعب

واستثار رفرقه

والسجوف والحجب

تسجب المهور له

كيف تسكن الشهب

# المقطف

الجزء السادس من المجلد الرابع والعشرين

١ يونيو (حزيران) سنة ١٩٠٠ - الموافق ٢ صفر سنة ١٣١٨

## الشوقيات

لغز الكاتب الجيد غليل محدي نابذ

ظهرت الشوقيات فانبهر بها المكتبة والشعر والادباء بين ما وجد وعظم ومنطقه وسطريه  
وكان بين هؤلاء نفر من بناة الفن والاساس والمصالح والمفاسد فنبهوا عن صفة الغاشيا  
ويعتبر في صاحبها أشاعر هو ام شاعر ولا أثر له. وظلت الجرائد والمجلات الشوقيات بعد ان  
انظرتها بدهاب الصبر باحسانها محليا وانزاعها مكانا وفيها

على ان صاحب الشوقيات لم يظننا الطبع كى يدها الى الشعر العظماء ولا الى ما على الفن  
والاساس والافان بكتابه جهور القراء وأكثرهم غير شاعر بدليل ما جاء في المديون من  
الافاصيص المظومة وما وضع فهو محمدا المظفر وما هو من وصف الحياة الميعة عما هو لوجه  
الى عامة القراء لا الى خاصهم وهو محدي في هذه الرسالة فلم يستند الشوقيات لا كشاعر  
لان طبعه في هذه المسئلة مزجاة تكن الشوقيات خلقت في الجبال اثر لا بأس من رسمه على  
صفحات الامور ان بعد ان نشر على صفحات القليب اد لفاخر فخلقت جانبا جبين مولد المظفر  
اليها ونسجل القريب دفاكتها بتفلي الزاني

ورثنا الشعر عن شعراء الجاهلية نورا وفلا ولمدحهم وجدوا وولادهم وروى وسكة  
واشالا ونوحا ونحسرا كما اشار اليه صاحب الشوقيات في صدر ديوانه. ولم يزل نسجد الى  
الشعر ومحبه بالقياس حتى ان جهورنا ليطرب اذا سمع الكلام المديون في اوردان الشعر العربي  
من حسن التقديم وجمال الترويح فكان المديون مدونة في اجرائه نكاد نبعث اذا فخلت  
تلك الاجزاء فلما كتبت بها ميت كمدية في الحياة

لكننا لم نغير ثروتنا ولم نطلب ارضه فالتشعر العربي في القرن التاسع عشر لا يزال محدي  
الايدي وبسبب قسوة ربح المصالح وتبريم ذكر القنوت فبدله المركبات الجديدة في صور  
مودج اليد ويرى في الامرام اطلاق الاحياء فلا يريد ان يمل سوى ما خلقه امره القيس  
وشركاؤه او بفان الانعام من عظمهم حظه من قلد الشعر وديلا على عدم تقبله تاييد من  
له نصا لشعر قلب من جديد مفضل لافضا وخطرات الفكرنا كما يضل عمل المدين بقدرهم  
بانهم ملا القلاب يبيع ولا الرجل نحو والنتيجة واحدة في الطالين الجبال في غير محله واصطفا  
حيث لب الخمر والقوة ولكن من شاعر عربي في الزمان لمظفر يأتي ان يمزى في هذه القين  
كقول بابا اتا دغا وهو كج منتهى بابا في وحدي وما طبع

بين لم افكر بدين من الابهاء بالاميات يترحمون لدى لرائتهم المصيدة التي منها هذا البيت  
ان يرون فيها ما يمل الحال المظالم واختلافهم وهم امر ما وهمهم انه غيلا يميز حقه المصروف  
على ان صاحب هذا البيت وهذه المصيدة هو واني اسمعيل بلذا المظفر في الاسبق بطل ما لم  
يرثه ابو امير في المصيدة التي مظلما

حلم مدح الكرى لك مدحا ومدحى تونجي المظفر دغا

شاعر الشوقيات سرب في دلي فخلدها الشعرنا لاجلا سهر بها وسوكا من الضلال  
فيها او استغناء ومحاطة على القدم ان يلح به تغيير يذهب فبقو فكان الشعر في ميونهم غايا  
القوم الاول ما راد في حياة كل قصور كركك مجود للبيعة ولكن يجرم تديله وعظمت ان الشعر  
غير بنظر البدل والاعلام صانع الامم ويرجها في اسواقا القدينة فهو طورا في عظمه واصف  
به الملك وعز الالاد وقرة في مقام المظفر خلة الابهاء والاجداد ورونة بتل عظمة  
البيعة وجملا وسينا يسكن في عين المرء او الشعب مودة استلاق ولواو. تلك غادة الشعر  
والا فلذا انصر على قتيه الممدوح بالمر والسحاب والشمس والمهر وعلى تعداد الزلازل

والقراول التي انتابت الارض لوقت من لا يبرح الا على جلد كان الشعر بمنزلة حشرة جد  
لكنه اذا تظالم الى المستوحات الليل وركب متن السحاب وجلب مخادع القيس والكل فنظر  
سيفه عدا وذلك وجهه المظفر الجديدة المبتكرة لواليس المعروف منها ثوبا ثوبا فخلق  
في من يستنيره القيل وشيل على لوائه انكبول والنبال ويرتاج اليه الشيوخ ذلك ما يرد  
بالشعر وذلك ما طالب به الشعر

ولو جمع أكثر ما قيل في هذا العصر من الشعر العربي في مصر وسائر الديار العربية لاني  
من النوع الاول الا فسادت بحرس عليها اول الشوق حرص ان ينجح على ما له وقليل ما في  
وقد قرئت وانا في لرض الشام تقاس شعر احمد بك شوقي بقيت بعدها الشوق الى  
عبرها من ظمو حتى اعطى عزمة على مايج ديونو فانظرت في حيلة من انظر وانا احسب انكساب  
ل يصدور لا غليظة انخذلة ربيع السرو ويس اسمر لليل لي من دثر جد في من دور  
عن لم يكن فيه الا موه في الذكرى

يا غاب بولون ولي دم عليك وفي عهد  
دم قصي طوبى لنا بظقت هل عهد  
حل لوبد رسوخ ورجوع احلامي عهد  
وعب الزمان اعادة هل الشبيبة من عهد

لو قوله في وصف عبد الازل باذا  
قيل أنيل المصنك الارض انها  
عقل أيرني وامب الشعر انسا  
بدولي وشاني والوحي لا مبالا  
أهمني محرا ودمي شبيبي  
اذا كنت متا قدوتنا بقعة  
ولا تخيروا انت تبلى اغيل لها  
لقد جمع الرجل في هذه الايات من وصف الناس وثبت الجبال وسقط الزلازل وطم  
الرمية من الموت مع شدة الايمان بالله وحسن الظرة بالاعلاق حتى اخلا المديون ما يندح  
له بطول الهاء وبعد المظفر كل ذلك بالكلام الطيب لا بشوة شيء من التعبد والابهام  
لو قوله في وصف الشمس

في الشمس كانت كاشاها حلت تقديم حياة الجديدة  
نرد المياد الى مدحا وتبلي جبال الصدا والحديد  
ويطلع باليش او يجردي على الزرع لانة والحديد  
وصي لنا الناس معا من غير الوعود وشر الرجيد  
ولقد قولي اذا القيت جسمي التني وباس السيد  
وقد نسول اذا ادبرت وليست بأمونة انت لعود  
فما للروب يبعج الامم وكان الشوق لنا اني عهد

هذا من العلم والحكمة والمخاطبة وحكاية المواقف في سمة آيات من الشعر لا غبار على  
وصفها ولا على نسب أفاضها. لو قوله في بدء الحب ولور

مطرة فاجسدة لسلام فكلام لورود فلانا

فقد غفل الغافل في بيت المصير

رأى حب فراغ الرمل فانتصوا سام حبرا فاهي بهل لضي  
غلب الايل اقرب الى الحقيقة ما يراه الناس كل يوم وما يدرسه أهل الحب وادعى الى  
الآداب ما خلس فيه من شابة الطهارة في الحب ولا حاجة الي الى القول ان الحب يسيل  
رقة وصورة. لو قوله في الانتقاد

لدي ويرا شبيبة وسمع ايها صومر  
ولو غللا لا فصلنا جلال المرب في الموب

ولا اتولى ايراد التواحد والاشقة مما يجمع النباشة من هذا الشعر القيس لارب معت  
صاغت هذه لجة عن ان نسبا ونما اشعر بعد ان قصيدتين اولاهما المصرية في تاريخ حوادث  
وادي لليل قد دل بها على مقدرة بشرنا انه يصح مصيدة قتل حادثه عليه بما يسي في  
الانكسار Epique وفي الرواية كالليادة والفردوس المقود ولا تفرم وعبرها  
لو كاشيعة المصيدة التي عرب علامتها الرسية اطروحة ديترى خلاط عر القومية وشرها  
المقصود في بيعة الحادي عشر

والقصيدة الثانية التي عنوانها "الزبايل في البابل" وحسبها ما فاته فيها المرحوم الشيخ الطيحي  
وقد قسم ابن الاثير شعر المصير القديما خمسة وقال في عرض النظر فيها انه كان يخلق  
باجد انه كان يصرح عن نشر شعر صيد او جلب عليه فقد كاس وومهم ومن يبراح



الشوقيات برسلومات صاحبها الياهم الصبا وشعرانيا ليست من طبقة ما عظمه في الجنس الآخر من سني الديوان عند مثلاً تلك القصائد في مدح المقهور له الخديوي السابق من مثل قوله  
 سر الحبيب قلقت يا عين نظري وتزني في حسن ذلك النظر  
 ونوفه في الجزيرة فمصدر فتنة النظر وكيف والحب يأتي غير منتظر  
 لكنه احسن لو اتبعنا لان في الياتنا غائصة للطاقع غوى بالمقابلة مبلغ غزوة الشعر في  
 صاحب الشوقيات بعد ان يوضح لميو من قصائد الصبا هذه ان الرجل شاعرٌ صليحٌ تزيد  
 الياهم ما يقول لهدايا وحصناً وبها

والشوقيات جليصة لاسرى شاركة في الراحه صليحها غير المعار الحرب في الابواب المشهورة  
 كالمدح والزاد والفخر والمصنف وطبقها في هذه حالة . وتعود في الخلق من المعروف من  
 الاشعار العربية في كثير من الابواب . ولا وبب ان هذا الاتقاد صليحاً صليحاً وفيها في صلب  
 القوم من المصريين خاصة والفاطمين بالصاد عامة . والذي يظهر لي ان صاحب الشوقيات  
 وادى لذة الحياة اليه ودرس اسرار الله خاف فاستطاع ان يختم الشعر العربي ما كان مقلداً  
 ولا ادل على سلامه دوله من افنانها بحال القابضة وتعدى ذلك الجمال قدره وحسن  
 وصفه لاهل الصناديق التي اجتمعوا ويؤيد على اختلافه منقريها ومواضعها شاعراً عدل على هذه ما يقول  
 ولا ريب في ان مقامه في تاريخ زمانه في طابعه وحلوه بما فيها من الخيال الى  
 الشعر فزاد هناك ما لا يراه الشعر العربي عادة وقد زاد في ذلك الانزاع ووفرة على الشعر  
 الاجنبى كما يوضح من بعض تشابيه وتوحيدها ولا يجب ان يكون ذلك هو الحكم بل يخطئ المدعو من  
 سيرة فكيف بها وفي في عزائلات صاحب القلم والمثل والمثل يطلب على الانساق لشكوك الشكيد  
 وهو يرى في الخروج هذه فائدة وهي كسر قيود قسماً وكسباً للناس . ولا تعزى الى الفلاحة  
 في عهدي الديوان فالشعر عزيز المطلب عزيز الحال والا فاعظم سهل والفاطمين كثيرين تكن  
 الشعراء في الشام معدودون فان امة الانكليز الفنية بالانكليز وبالفارسي والمشهورة بشدة  
 ميل امرادها الى خطالة والدرس والمعرفة بالمشتر المعلوم والآداب في بلادها ولدت ولحمه  
 افطار يوم مات شعرها الكمال فليس لا ترى من قيمة مقامة ولا تدري ما فعلها ولم يقع  
 الانتقاد على المستر لورين الا لانها غير الموجودة لا لانه يخالط سكة لو يخالط شعرنا وحسن منظوم  
 وصاحب الشوقيات من الشعراء الذين اذكروا الوطنية معنى قلنا من سلب ان شعراء  
 سجاهلية لم يصدوا وصف القبيحة التي يظنون اليها . هذا كان مبلغ الوطنية فيهم لم يله هذا  
 الطرف عدم مفاده في هذه الياهم وانما في الاسلام فلان الشعراء افكاراً في الذين جالسة اقد  
 ربطاً من جامعة الوطنية فمن ملهم الم شىء من الناس على الاضطرار اثار على هذا السبيل الا  
 افراداً من شعراء الاندلس فقد كان بينهم من رأى في بلادهم من الجمال واحسن ما سمعه

على تضليله على سائر بلدان الله لكن نقطة الوطنية لم تصل الى ما تصبها منها الا حد يؤوله صاحب  
 الشوقيات من يزيد قراء شعرو ما شاع في هذا الباب لو الشعر في عجز نادى والامه في ساحر به  
 انما يطلب في الديوان تطلب للمدح في على سائر ابراهيم ولعل له صاحب عدداً في ذلك بان  
 مقامة من حيث هو شاعر الامير يقضي عليه بطرق هذا الباب والا في مقامة الكتاب  
 ما يشير الى انتقاس من انتقاد المدح حله له وعامة يضرب اليها . ومن ينظر في قصائد من  
 هذا النوع يتفكر على التقلب في لعل اليب العاري ان لم يكن في الخديويين منهم وانما كان  
 بحسنه لو اسقط سباً شيئاً واقع على شيء عاقلان ياتوا لشد مشد قراءة المدح ولو كان من  
 اعلى طبقت الشعر والمدح من اعلى طبقت القوم . وهذا امر من مثل قصيدته اليانية في  
 وصف الياهم التي يقول في مطلعها

حق كتابها ابلب غنى غصة ذهب

لو ما كان من باب القصد المبرزة التي لثرت اليها انما

انما قصيدة اليانية في وصف الحرب بين الاتراك واليونان في لا يحصل منه اي العيب  
 المتنبى لم يكن فيها ما يراخه طيب . وقد تقدم لانتساب الاخر انتقاد هذه القصيدة يوم  
 غطوت . اما التبريع ( ويراد به القسط العدل ) بحسب الجمل على تعيين الوقت ) ليس له في  
 التبريع للمثل كما في عجز من شعوب الشعر عند مثلاً قوله مؤرخاً لجلس الامير .

جنتها واقفاً قبا عصر لوزج جاء عباس مصرنا في الزمان

ونوفه يا رب هذا نظير في سلمي حماك وفي حماك

حسنت عليك غلغلتا حرم القش في جناك

ولكن يقال في هذا المقام ان التبريع صناعه لا تعمل على مبلغ صاحبها من الشعر . وقد احسن  
 صاحب الشوقيات بتكبيو عنها فلما قيل الوقت اللهم الا اذا كان هناك نكتة او طبع الى  
 آخر ما يستطاع في تدوين تاريخ الطوالت والاعمال في شطرين لو اقل من شطر

وهذا العمل من انتقاد المكتوب من حيث هو مجموعة الشعر الى الكتاب من حيث هو  
 محقق يدولة الناس ويقتضونه مؤناً وجلياً لهم في لولت الفراع قد كان الاولى بصاحب  
 ان نفس طيبة ويضبط لظافة بالشكل ان يصير على غير المراسم في العلم والشعر لقراءة  
 القصيدة لواقعية لاول مرة ولعمري لا يقع في القراءة من الانبياس ولا فائدة من ترجمه  
 النظر الى الطبعة الاولى لهذه طبعته وظهرت وانما يؤول عند غداً مضى ان يراعى ما ذكر  
 في الطبعة الثانية لظهور كاسية حة عربية جيدة ليعمل قراءتها على الجميع ليزيد في فتح الكتاب  
 وفي رغبة القوم في اقتنائها ولعلهم الفخر والخلو والارتقاء الا انهم حتى يرى من هذا الديوان  
 ترجمتها غرض الكتاب كما ترون بها غرض النظر

## الطبعة الأولى من ديوان حافظ ١٩٠١

٩٦٥

ديوان حافظ

١٩٠١

### ديوان حافظ

نشر حفرة الكتاب الفيلسوف والشاعر الشهير محمد حافظ اخدي ابراهيم الخليل الاول من  
 ديوانه في سنة ارباب المدح وشكوى الزمان والمصنف والمحرر والمؤلف والمطبع مثلاً  
 بقصة بيضة في الشعر بقصة شعرى لشاعر حفرة الكتاب للفخر والشاعر الجيد محمد  
 حلال الخدي ابراهيم ومثلاً بطريق غنية من افانل الشعر  
 ولقد طالعنا قدر ما وسعنا الوقت رأينا ان حفرة تجميع توحي ميو لعدوك الجديد  
 الذي دس عليه في مدح بومه " ان خير الشعر ما بهى ديبه في نفس ديب القاء ثم  
 مع بهى في عالم الخيال " ومن هذه نقطة التي جرى أكثر شعره عند العصر الذين خلوا على  
 الشعر العربي غيرة القرائين في طبعهم ان يبق شعر القديس والقياد مكرراً بلا ملى الاستفاد  
 وصحراً في ارباب لا يفرها والسليب لا يصدعها فاندوا يتركون عند تلك القديس وحشيين  
 على اسرارهم من يبع الفناء ويرتقو المقود وشعاعه ملوكي بين القديس الجيلة اي ان  
 يكون حياً مؤثراً ينزل في نفس سلسو ما ينظر القديس الفناء والجيلة . لو ما ينظر

الشعر في اللغة الانكليزية والفرنسية وميوها من اللغات الاجنبية . وقد بهى على  
 الذين لا يعرفون غير اللغة العربية ان يدركوا الفرق العظيم بين نظم الشعر في لغتنا وقلوب  
 في إحدى اللغات الاوربية وتكتنا اذا استقيم في وقت من القصائد العربية وكان من  
 المصنفين حكراً بها ما يمكنه كل ذي ذوق سليم وتالفا انها ليست من الشعر في نوعه ان في  
 الأكلام موزون . اما الشعر الانكليزي مثلاً فنجد فيه ما يجمع تطبيقي هذا الحكم صوب  
 ومثلاً الفرنسي والاغالي وغيرها . فذا شعرنا قصير جداً عن عبارة الشعر الاوربي على انه  
 لا يجمع سبة هذا المقود الى لغتنا وهي مشهورة بسبها وهذا بل شعرنا انهم مخطئين  
 في اللغويات حة . واسيب قصودهم كثيرة منها انهم في القديس في ما ينظرون لظلال  
 شعر القديس في ميل القديس والاكتفاء حركاً على الاتياف باحدى النكات الميانية او  
 لغتة القديس لوالد شعره عربية اني لا كتباً لاسية من يوم حبيب لاناوم  
 يخالفون شعر القديس ولا شعري كيف يجمع عند ذلك ان يسي . هذا انما هو شعر  
 ومنها نكتة الخليل او غير ذلك . لا نجد القديس لعل حاشا شعر ابراهيم اليه وروفاً وقد  
 احسن عليه طرح خاشع او حيد القديس وشعر لوالد شعره ابراهيم . ويصير على قوس  
 الشعر له هو ان يبق على الوفاء وده نكتة حة وعولس معية حة في الشعر  
 حة . وعده بخلاف القديس من يبق حة في حة القديس من القديس . شعره لا يراهم  
 هذه القصيدة في بي بسبب . اي لا سطر ولا كره . يصدع من يبق . شعره ودمه

شاعرين يوزني دفتير الى في د من ذلك - ولعل هذه المخرقة من أكبر المخرقات الثانية  
مصدوم فلا يحسن بان تليق دينا ونحرك مكرها

وشاعرا حافظ القندي عالم حق العلم بهذا التصور وقد نبع مائل كثره من شعراء  
القصر منيع الإصلاح لكن الفطرة تحمل وطريق الإصلاح وبعث كراود لا يسجل قسمة  
بلا تمدن لائق والالجب عند حري في كثير من ديوانه على ما ذكره في المقدمة خلفه  
لشعره سابقا دلتس في عالم ليقال وأكثر ما يرى ذلك في باب شكوى أولي ولا ميا في  
ما كتبه إلى محمد لولاء في القصيدة التي مطلعها

ما نطق والأيام جيشا أحمره  
لهذي سرورين وحشي كتابه

وفي القصيدة التي مطلعها

كناهم حكر فقلت حري  
وضاقت حيرت على ما لوى

وفي باب الوصف وقد أجاد فيه ما ناه بقصيدة "دولة الشهب ودولة الدمار" وهي

يا دولة القرمص القشال  
وسرك الدواب القارال

كجشت بين الأصغر لظوال  
وملكة خزنة القالب

فانت بعد الأبرش القشال  
ومن ذلك الأصغر القشال

راحت جا الأيام والقبال  
وملحها دولة الجلال

عنكك المدفع ذاب القشال  
لانت بحول البار والوزال

لدرجت القننة الإصلا  
لوميا مزيج الجبال

ومزج القوثر في القشال  
وطامع الآجال والآجال

وملحها الأصغر من إقبال  
بنور كبركان في القشال

فنتج الأصغر بالاصغر  
ويرسل القدر على القشال

فصلم الخلق ولا يبال  
ما كوكب القرمص حري من حال

فمر كاشكر سري بالبال  
على عتيد مارو عتيد

صغرل قسح في صلال  
من عالم القصر والاعمال

أدب مرث قننة القشال  
بدرم سيرة سلمه القشال

من قو القشور بالقشال  
ولم يكن كدك القشال

بالبرق والزهر والآجال  
صانت أول بطلن القشال

بجزل نظام وفي الأمصال  
ساليا ظن القشال لك الأمصال

وأبنة كالقوثر في القشال

للمندكر ناسية الحال

وفي قصيدة "الكناء" وهي من أبيات سرور وله فيها كثير من ذلك في أبي  
لؤلؤ والمطامير لكن المصنوع الجليل الذي خطه في الأسماء يستعج استطراد في معنى  
مدانجو وديانجو وأكثر غير ياتي والمطامير وكأنه لم يجر على استئصال شأنه القلم من وجهه  
فأبنة سيرا أو استطراداً وبعد نظمة ديوانه موزوناً لا ذمراً لشاعر فنت المدح قوله  
من قصيدته

والملك دوق سرور الملك قمره  
عين الأمير وترى أمير القشيب

ومنيا

هو ابن كرومن سادو وس ملكوا  
وهو الاب القندي سادو القشيب

ومن قصيدة أخرى قوله

لعل قنينة لما صدرت تليق يا  
لشعشع من احمر في الشعر يسقي  
ومن القرمصات قوله

هذا المظلام آثار كس دني

بالكناس لو القندس أو بالنديسا

ومنيا بأصاحبي كيف للفرح من الطلا

والقبي لورشد ايوا اشقوني

ومن قصيدة أخرى

لورشد الله يدك من اصبح وقسي

يا غلام الخلق والكناس والظا

واملك القصر من عيام بعد الله

وادن القصر لى يرحم مني

ومن الزايل قوله

أبي لؤلؤني لى جلد يشده

أست لافس ليلك النسيم من سرور

ومن قصيدة أخرى

عظمت من القصر بعدك وانطوى

أجل القرمصين ويوم القشور

ومنيا

قوكتنا القتب بعدك والشعبي

لوى الاقامة واحد المدوا

ومن مطامير قوله

لعي وثقه قد ملء القشال

ومررك سرة وجنس اخرى

بلت مودلي ظفدا يمدني

دولة

علي الحلي بنة ما عسكا

وما القسبة نقشة لوانهم

قد حرموا الرق ولكنهم

اذا رأينا في أنكرى حيشكا

قالوا فلان في اعوسه عسكا

ما حرموا وفي الموى عسكا

دولة

فلا نلح شاعرا البليغ بقول بشعره من هذه الايات ولا راء يذمي لما قلن لوزن على  
ان نصح بالنس خطيب واحد في عالم الخيال لانها مقلوبة في معنى القصر والاعمال  
الفرح لم يمدح في القصر شيء من التأثير فضلا عن انها مقلوبة ليلد من على القصر  
والاصحاح والاصحاح والاصحاح والاصحاح وطهرها ما لوزنات يوحنا القس هذا القصر بأيات  
البلابة وديان القيس

فأبنة الجود يرى منظومات شاعرا البليغ شدة الشعر احدث الذي اراده ولورشا  
ومنيا الشعر القدي الذي لوكنا وكنا انا وقد لا يرد ان يكون انا وهو على الجملة شاعر  
مدل لحيرة الخلق من قوله القرمص ومذاق الخطر واستحقاقا لشكر القصر والنداء الرافق  
الطاعة

# المقنظ

مجلة علمية صناعية زراعية

لبنانيا

مطرب سرطه وكسور في القش  
ونارس لمر وكسور في القش

للملح الساحب والعشرون

الجزء المجلدي عشر

توزيع ( ٢ ) سنة ١٩٠١

نمية الاشتغال في هذه لينة انكليزية يمدح سقا

## ثانيا : النشر

### معركة نقدية حول رواية « عذراء الهند »

## البَيِّنَات

السنة الأولى ————— الجزء الرابع عشر

١٦ ديسمبر سنة ١٨٨٧ هـ

### آثار أدبية

رواية مدونة الخلد ... التبت البياض من هذه الرواية الطرفة لحصرة  
منشأ الاديب المثلث احد بك شوقي الشاعر المشهور وهي رواية غرامية غريبة  
السرده تنحني وقائها الى زمن وعيسى الثاني المرفوف بالمعنى من احد  
فرصة مصر الاقدمين من عهد لا يقل من ثلاثة وثلاثين قرناً من الدهر  
والذي تبين لنا بعد تصفح جانب منها ان مؤلفها لم يصدق وصفاً لا لخل  
ما كان عليه اهل ذلك العصر من الخرافات والتزلفات وذلك اكثر فيها من  
ذكر ابن و الخاربت والمصره والكاتب والمحمدين والرق والاسلام بوصف عجائب  
المفردات المرحية والصور الخيالية من نحو « ثلثين خضر الأركان تنصب على  
احراب اداليا في صورة امات المور » وغيرها من شائق الاشجار وتنفق  
بالانوار واهبال مراعبي طوال في اجرام الجبال كحد الطور في آفاقها وظهرها  
وكألاً « ونامر في صورة القردة » ولم تكن الزردة وشجر كما وقعت منه على  
جماعة منهم راحت نائمة وهي قائمة « الى ما شاكل ذلك ما لا نطيل بمداوم  
ولا تعرض لما وراءه من قصص الرواية ونحبس وقائها لانه لم نجد في شيئا مما  
يشغاه واصور الروايات في هذه الايام من الخرافي الحكمة لم الاغراض  
الادبية او الخفايا التاريخية ولذا قلنا نقول موضوع الرواية الى ما أبته من  
السادة العربية من الى بعض ما فيها من سطرار النظر فنهت عن الخلد  
با ارسدنا في انفسنا من الخدمة العلية وهو لا يجرم غاى كما نود المتعدي  
منه حرصاً على ولاء المذاب فنهت بما نتقد من الوقع في توسس الكنعان من  
اداء بالقياس الى ما أئمره من تم كثير من الجرائد ونهتاً على الاطرفة وتلقا  
وتقريباً او جلاً وتقصيراً وساد الله ان تكون من قبل على الحق وشوة او  
يرعى من امانة العلم غنا

فأول ما وقفنا عليه من عبارة « الامعة » وقد وقع هذه الرواية الى  
مقام السدة الخديوية امرحاً لله تعالى وكان الذي رتب له ذلك مع ما استقنا  
من بيان لموها ما تضمنته من اتصال بعض وقائها باحد ملوك مصر الاولين  
وهذا بعض مما نمسك من الامامة فيه وان كان لا يخلو من موضع ظن لودي  
الدوق السيم

١ - وصدر المثلث في صدر الرواية تحت عنوان قبه ان تلرخ حواشيها منذ  
٣٣٠٠ سنة الى في عهد هذا الملك وهو الذي عليه أكثر الموزعين وذكر في صفحة  
٧٦ من نحو حسين قرنة من الزمان وهو ما لم يتل « احد من المختصين

قال في مطلع كلامه « الكاتب وما كتب لحراس نساك وجنى تلك  
ومالك » وهو كلام غريب في هذا المقام لان مثل هذا الجمع من تهنيت  
لاستندو لا من رويوت لوني نسر ولا فكيف يكون ما كتبه من لحراس نسة  
الامير داني حلاق بن النسة والاشاة . وقوله « وجنى ظلك ومالك » لا  
عمل ذكر الظل هنا لانه لا يكون سياً لى الى البحر بالبراق الذي يمشى في  
الظل ان لا ينجى غراً

ثم قال « فاذا وثق ليربح اليك عملاً قد استند اخالك في الفصل الى  
مساك » وهو كلام غامض لا يظهر القرم منه وكأنه من قبل ما تقدمه  
يريد أن اعمل هذا الكاتب شئذئذ منك فاذا اعدى اليك عملاً منها فكانه  
النفه منك وأعداء اليك ونظر اين هذا المعنى من ذلك التصير . ولا يخفى  
على من عرف آداب الخطاب ان مثل هذا مما ينبغي تجنبه في مخاطبة الملوك  
والكبراء تدعى لم من التكلم في مثل منظره وانما يجوز في خطاب اهل القربى  
والتقرب على الترتيب من لا ياتي بقصة نصف يوم في حل مستقر من المسكن  
الشككة

وقال في الصفحة التالية في الكلام من ولى عهد رويس « كان احب  
لحوى الكتوب الى الام » وهو من التراكيب التي منها اهل العربية كما عن  
على ذلك المبرور في ذرة القرائن ولن نقه الخفايا يا لا يعلم من الرذ  
لان افضل التفضل لا يضاف الا الى ما هو داخل فيو يقال ريد انصر القوم  
واحصل اهل يله لانه واحد منهم ولا يقال ريد اصل احوى كما لا يضاف  
اصل جواهر مثلاً لانه غير داخل في جملهم

ثم قال « وأجدهم بلومة الرأي العام واستهم اطلاقاً في القلوب » يريد  
بالاملاق القلائق وهي لا تأتي بهذا المعنى الا بالاملاق جمع على بالكسر وهو  
الشيء القصير وقوله « وأجدهم بلومة الرأي العام » يريد وأجدهم لأمرأ  
للموس وغير ذلك فجاء بيده السادة العربية ولما هي من المواصفات الانجليزية  
خرجت عليها لغة الجرائد العربية سبغ هذه الايام وليس كل ما تأتي به الجرائد  
يجوز اتباعه على ان هذه ليست القليلة الوحيدة التي احدها من الجرائد او  
سفرها صيته من الفاظ الاعاجم قد ورد له بعد ذلك في الكلام عن الاميرة  
آثرت « وان الملك تبين نصها تبين » وهي من الفاظ المعربة عن كلام  
الافرنج يقولون لما مدحون فلان في هذا الاسرى له على الفصل يو . وفي  
صفحة ٣٩ « قد رذا ( لى الرجلان ) على تحط من الملكة » اي رذا في  
مواضع منها وفي صفحة ٤٣ « يا حوايسر للأمورية » اي بسر ما أمراً به واثال

هذه المداينات في الرواية لا تُسمى فتكتي منها هذا القدر - بل دينا تازل الى استعمال شيئا من اللغة الغامضة كقولها في صفحة ١٤ - فأطرق الخيم برهة - يعني هنية من الزمان وانا البرهة الزمن الطويل واستعمالا للزمن القصير من اوعام العامة - وفي صفحة ٢٤ - تساعة الصدقة - يريد بالصدقة الاطلاق او القدر وهي من الاوصاف الغامضة كلهم لخدوها من المصادفة ولم ترد في شيء من كلام العرب ولا المؤلفين. وفي صفحة ٣٦ - مائة بشرية - يعني بالمائة الأسرة الموصولة وكانها تصحيح قول العامة - عجة - وكذاها لا تأتي بهذا المعنى لما يقال عيال الرجل ومئة بالشديد يعني ثنتين يتكفل بهم ويؤلفهم. وفي صفحة ٢٩ - ويرى حبة المواليد ودهنيا في عزادو - يريد بالمواليد شطرات الموم وما يتخالف منها في الصدر ولما هي من تحريمات العامة وصوابها المواليس بالجمع الى غير ذلك

وقال في صفحة ٢ في الكلام على التلويح المصري - وان الحقيقة منه لا يستلزم بها خبر - فهي عين تارة وأثر فيها بغير وفوت بغير - يريد فهي عين تارة وتارة اثر خلف إحدى التلويح ولا وجه لهدف في هذا الموضع ولا يظهر له غرض الا ان يكون قصده التسمية وامراغ الكلام في قالب القز - ثم انظر ما لواد قولها - فيها بغير وفوت بغير - وماذا يفهم بالبحر هنا وهل هذا الا صرّب من الرى وشكل من اشكال المرفوف - على ان في الرواية كثيرا من امثال هذه المصنّات ورد بعضها لتربتها كقولها في صفحة ٣٥ - وما صلي ناولك بما قلت الخفاقي لعدو - وانظر الى قولها ما صلي ناولك واي تركب هذا - وفي صفحة ٦٢ - ان الفتاة عزم طيبا ان تركب البحر في صرحا مرتين لا مثاليين ولا مثاليين - وفي الصفحة نفسها - كانت اصطصم ترق وتطوي وتصل وتلاشي متوالية ثم تتواري متلانية - . وفي صفحة ٦٩ - بطورك قبل جوار الله والنيار طشتار طشتار واستدل بالصلوات الى الله كقولها وفي صفحة ٧١ - كان الفصل فلا والبل حيا قبيلا حيا قبيلا امدا قبيلا لا قصيرا ولا طويلا وكان الجبل في مفرق الاول كلام لا يقع الصال ولا يضي عن الساري قبيلا - . وفي صفحة ٧٢ - موسيحيهم بما سبى السكر ولما نالهم من السكر - . وفي صفحة ٩٤ - وقد اذنت اثنين منهم النوم والثلث سمر ما يقتضي فرحت الزجاجة ولم يخرج من الشراب ١١١

وهناك القلة وتراكيب ليست بالنثرية مما ذكر كقولها في صفحة ٣٧ - فتركها كذاك شيئا ليس بالحق - . وفي صفحة ٣٨ - اجيد النوى - يريد ارفع النوى وحدود صبة - . وفي صفحة ٤٢ - فأخذ اليوم بطلي بنامد من الاجانب - . وفيها - لو قبل تارة في الاق - وذلك قوله في صفحة ٢٠ - قدم المساجين على منازل ذلك الثمان فاما هذه التام للبط - حو من الف شرط وهو على الاشهار ير قبل الابد - . وفي صفحة ٤٨ - من حويف مانع فتككك مقتدر فركك - ويُنظر ما سنى قولها مانع فتككك ثم قال - وبالجملة وقصوا من القزم في اثنين من الشرك - يريد بالشرك الشرك وهو حيلة الصائد واما الشرك الذي يشد في النمل - . وفي صفحة ٨٣ - اصبح كجلا غير قادر المنجب - . وفي صفحة ٩٢ - ثم تراكب الثلاثة بالباب فلم يرالوا به حتى كسروا - ولما يقال تراكب القوم اذا اتكل بعضهم على بعض هو اقرب الى يكون على عكس مرادها - . وفي صفحة ١١٨ - سلك من كاتيل ابي الخون - . متعلبة متعلقة الاجام تدريجيا فتوفا كير كير وانظرها صير صير

وعلى الجملة فان هذه الرواية كلها حرائب ولرب ما في ذلك حرائب صودها من مثل المؤلف على ما اشتهر به من الخلف في الاصب وطول مزاولته لصناعة القلم وما حصة الا قصد مراعاة التلويح بين موضوع الرواية ومدايتها حتى تكون كلمة عربية في حرب ولا عجب في الاديب ان يصعد مثل ذلك جريا على مذهب القائل

وقالوا يا فنج الروح تهوى مفعلا دونه بشير هذقن قللت وهل انا الا لذيبت فكيف يموتني هذا الطلق اذ شعرة في هذه الرواية ضالبا حس وشيق القلم ملح السبك يود منه

قوله في صفة الحب

ظفيرة قابضة صلام فكلام هوعد ففقاء  
حرقوت يكون من دواء او عراق يكون من الداء

وانظر ان هذا القلم المجهم والالفاظ المتارة من مثل ما ذكر من كلامه في النثر وما ركب قيو من التورية والتكلف والتعقيد والبلد من مقام النضاجة وهذا ولا يترجم ما يدلك على ان كلامه من القلم والمثورة قائمة ببعضها لا يحسبها غير احدا بل ما اشتهر من قلم كل شاعر تاجر قول لا يطرد صدقة ولا يفي عليه ليس - بل اذا اعتبرت كل طريق من ارباب هاتين الصناعتين ظهر لك من القنوت في طبقات النثر وملاقاته بالطبع ووجهه على المرافة والاشغال ما لا يحصى مما تراه من مثل ذلك في القلم بل الامر في النثر اصيق مسلكا واهرا سبيلا لان في القلم ما يدور عيونه ويستدعي الصدرة قائله من التزام الورد والكتاب على ما فيها من مشاعة السامع شيئا من قد الكلام والشيء لما هو من القوار وليس في النثر شيء من ذلك ولكن كل عيب به يكون ادبا لا بشوء ما تروى تاليا من صدرة لجادر - ريشه الله انا كذا لولا لفظ لم يجر هذا التأليف قفا فان الرجل معروف بالشعر من الطبقة العالية مشهود له فيه بل من الطراز الاول وصحيح عين بلغ في امر من الامور عذبة يكون فيها من رؤساء ارباب ان لا يصدى لدمول في نثر يحمل فيها من رقة ويعد بينهم آخر فان افعال بعض الامر لا عيب فيه لاذ لا يبين على المرء الاشغال بالامور كلها ولكن السبب كل السبب على من اقل امرا وقصر فيه - ومن رشيقي نظامي سبب هذه الرواية ولما نسي الصناعة الغنلية قوله

لما في تلاله وهو ردي مطلب مر ولم يفر على  
قد تركت المند اطربا له وهو يطوبها وما يدري الي  
والتيما ما حقا في سطوة لاوم اقدس اليد قدني  
في لكسر راجع عني تاني كادو قشقت عنه في ردي

وقوله من ايات من لسان صدر احمد تحجب محبوبا  
أحاسر اب ام ست لنا لا عن حلال والموى طفا  
اد تحجب اشد والدبر با ويحب السطرون والاهل  
ما في صدر البيت الاول منقطة حاكرا - وب

ما عن قفا قلبه فاذ وما مع ظهري السفل  
وان خلتا لبعيد قدما غلبوس لا البسة الغفل

وهو كلام سبب غاية الرقة والاسهام الا ان البيت الاسير يختلف اللون من بحر لان القنطر الاول من التشرح وورنه - مستحسن فاعلانا متحسن - وهو بحر مازر القعيدة والشر الثاني من ثالث السرج وورنه - مستحسن مستحسن صلب - ووقع هذا المثل القين من مثل هذا الشاعر مما يصعب تصوره وذلك لم يشك الاول وهو انه من غلط الطبع ولا سيما مع امكان تصحيح الشعر الثاني ما قد عجز وهو ان يقال في سلك البسة - فبسة - فيسقم الوزن ولكن لم قلت ان دأما يقول في البيت الذي يليه

كلا تك يا اديب فليسا فقص ما سدى وما سدر

وبه صي المثل الذي في البيت المنته ولا يأتي في هذا ما تأتي في ذلك من احتمال غلط الصبح لانه لا يستقيم وزن البحر الا بعد تعبير كثير كأن جالك - نعم! مسكروا - ثم قال وبه ما في البيتين اللذين

كنت ساء الهند شاهده وارصها والجمال والسمير

غير انه سلف ما بين الشطرين مثل الاول من السرج والثاني من التشرح وهذا هو ما عجز به القلم من صور الباء في صناعة الشعر والاصح عليه من المحب المحب - ولعل صدرة في ان كان طيل الركوب هذا البحر له شبره في الاستعمال مع ما في صفا - انه من الصورة لباين صور امراته ومختلف مبرها على كمال الشعر بومته صفة واحدة بخلاف غيره من الامم التي ي لبرآها متلقة على رصع حنابل واراد مكررة ككراه الكامل والسبب فيها تأتي مكررة من غير تكلف ولا تصل قصص الصور المتكررة فيها وقرب بعضها من بعض ولقد اعلم

# شوقي

## أوصداقة أربعين سنة

بقلم امير البيان

الإيشيكينبترسلان

سبق امر جانب من حلا الكتاب في  
جريدة الجهاد ولكن اميد النظر عليه  
وتمثل في هذه الجلة تلمأ متصا

حقوق الطبع محفوظة للزلف

طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه

١٣٥٥ - ١٩٣٩

رد انزلف على اليازجي

في المطاع من شوقي

ليس تحت يدي الآن هذه التي فيه اعتقاد اليازجي لروايه شعراء الهند ولو كان  
تحت يدي لأكتب هذا الاعتقاد برته ويا ليت يردى لنا من شوقي على أن القاري قد  
يسلم من الرد أساس الاعتراض جوابي فيه الأخذ والرد منه ولهذا نشرته قدام  
جريدة الاهرام (عدوما ٦٠٣٢) الموضح في يوم الثلاثاء ٢٥ يناير سنة ١٨٩٨ وفي ٣  
ربيعان سنة ١٣٦٥ أي ان هذا الرد مضى طبعاً أكثر من سبع وثلاثين سنة.

لعل شعراء مصر

أجل الصداقة عن أن يقال ليس لم شعرة وانما يقال ان ليس لم شعرة على العلم  
ولا مشابهة على الحكمة ولا تسامح في الحقائق ولهم لا يرحون في المثل حيل ولا  
يرمون من أمارة العلم بدلا قذرا ولا سب في هذا الصبر الذي لنا انفسه في حصة  
منطب عليه كانت الاعتقاد أو التمس بجزية تفصل سائر المزايا في التحسين  
ولذلك لا يسير أن جعل اعتقاد (البيان) رواية (شعراء الهند) لتمامي للنبي احمد  
بك شوقي إلا عمل البحث الأدبي الصريح وأن لا يصيب إلا من قيل توعية التمس  
حله والقيم واحب الخدمة المنة ومنه الصريح هذا وسعدا التمس وثناء على تعبد  
البيان ونسباً به والشبه بينه فلاح أنفصل ليداء بعض حواطر سطرت في بين هذه  
تأخذ التي أحسنها ليل على شعراء الهند بقدر ما طاق الفكر ووسع البحث مثلاً في

بسمها في تصويب رأي البيان في بعض الآراء في تأييد من الرواية وتكرار الحكر  
في ترجيح الآراء إلى فعل الفصل وأرباب الرواية ظن كنت أشرت للمري في بعض  
ما رأيت قد تصاب الزلل ولم تستد السواد يوفى كتب وقصاً في الزم وظهر الحكر  
في جانب مولى ظن في مثل شوقي لك وليس بخلوب من عند التمس  
أما اعتراض البيان على الاعتقاد في مقام تقديم الرواية إلى الجانب الهندوي فهو  
من التمسية بحيث لم أهم وجهه طبعاً وانما استلقت على أن التمسود من نسبة الجاهل  
الجانب فقال رواية موسوعة عياض موسوعة قيسه . وقد يستد تلمح الرواية بأن  
ليس ثمة ما يمنع تقديم كتاب متصل بتاريخ مصر القديم إلى عزير مصر لأن شكل  
من المرس والقصر عليه وجهه

وأما أسد على (الكتاب وما كتب غراس صلاتك وجني ظلك ومالك) بأنه  
لا يصح إلا من تلبد لأستله ولا يصح من مريب لولي منه وأنه لا يمكن أن  
يكون ما كتبه من غراس الأمير وأي علاقة بين التمس والامناء ؟

قد استنريت جداً من البيان على سعة اطلاع التمس وطول دأبه وموسوعة في  
آداب العرب وكثرة مطالع ولا شك من هذا الذي شكا كثيراً

وان شك لا جمل عليه أن الصفتب والشراء طافا تكلموا في معنى أن الصم  
المدرج هو مصدر لصاحبة الفاح وأما في القول مستبط من بحر الجود

وترا أجا - ان القيس تفتيح القبا وأطن انا ستنى في مقام كهذا عن التمس  
بالتواضع المستبقة في التمس والشر حسوما لن كان يحفظ ديوان القيس وقد شرحه  
وهو غير خال من هذه الماخذ فكيف لا يجوز لعمري لشاعر الهندوي أن يقول لولاه  
ودل حسه : اني أنا وما أكتب غراس صلاتك وأي غرابه فيه ؟ بل أي غير طيه ؟

وأما قوله : (وجني ظلك ومالك) فلا أنكر أنها بالنسبة ألق بها فيذكر لكنها قد  
تستلهم البشارة الأولى ولا لزوم شرطها فلا يجوز والذهب لأجل توجيه الاعتراض  
في بطلان من قيل أن الظل لا يكون سبباً للحي وأن الغراس في الظل لا يضر وأنت  
تذكر أنه لا غراس بلا ظل وأن الظل غير مانع من الحلي

وليس من الضروري في حجة كهذه استبعاد جميع الشعراء التي تخرج التمس ذكر  
المراودة والخطوة والعسكريون واليهود وحين مضى عن كون الظل هنا مأخوذاً بالحي  
المعزى والبشارة كلها عذرية والمجاز هو أصل ومنع البيان

وأين ذهب مع ظل الله وظل الأمن وظل العدل وظلال جردة كثيرة محتملة والكلام  
المرى ليس لا تصاب فيه أي حسم

وأما محو قوله : (هذا وقت ليرفع اليك حملاً قد أسد ألسانك في الفصل إلى  
أسلاكه) فلا أصل فيه من شعرة واضح لكن أقول : لا شوق بك غالب طيه الشعر  
فيحسب قسه وهو في الشعر أنه في الظلم بل هو يحكي القيس أحياناً في عدم وضوح صائبه  
لأول ومدة فلا ينهم القاري بعض حجة فلا يند التامل بل التمس

وأما اعتراض (البيان) على (أحب شعرة العسكريين في الأمم) بأنه من  
التركيبة التي منها أصل العربية حسب ما على ذلك لظري في عدة النقاس وأن  
رد الظناني طيه لا يسلم من الرد فأقول فيه : ان الرد على الظناني لا يسلم من الرد  
أيضاً . وهو قد أورد في مقام المطاع من جواب هذا التركيب ما يستعمل النظر وانه  
وان لم يكن هنا مقام استبعاد تلميذات كنهه فلا بأس بإيراد بعضها كقولهم : ان أصل  
التفصيل قد يقع منه ما يستلزم من الصفات وتوجد ليس الراس .

وكقولهم : انه قد يكون دلالة على زيادة مطابقة لا مقيدة هو قولهم يوسف  
أسمى لشعرة . وكما ترا ان أصل اسمه يسمي أفضل الامانة على حد قوله لعل  
(يظرو من تلاته) أي من التلاوة . وأنعموا قول جبه الرحمن النبي :

يا خير لشعرة وأعظم طيبم راسيا وعصيانا

وتعريفك ان محو كائن حلقه أبجز هذا البشارة ولا غنى أدنياً مثل شعري بك  
قد رأينا ما رأينا أنه من الآثار المطابقة على سعة اطلاع في العربية يقدم على هذا الاستدلال  
فلا وهو يرى رأي القيس أجوده ويستعمل أن يكون مثله لم يجر بهد الامراض  
وردها

وأحد البيان على قوله (وأنتهم اعتلا في القارب) وذلك بأن الاعتلا جمع  
على بالكسر وهو الشيء القيقس وان حقها أن تكون غلات . وقد استنريت واهم  
لقد مدود ذلك من تنوي ثمة مثل التمس . والاعلاق تأتي جما لير القيس بالكسر  
تأتي جما القلي بالتحريك

والتي تأتي من البكرة وأولها

وهي الجبل التي في البكرة

وهي الرخاء مطلقاً وأنته في لسان العرب : هيونها حزر لصوت الاطلاق  
وأظن ان في هذه الأخطاء كلها من معنى الخلقة والخلق ما يوسع لتوضي أن  
بشرها بخلق في معنى كونها القوي .

وأما كون (أجدهم يلزمه الرأي العلم) من التواضع الانجليزية خرجت طيبا  
البراه في هذه الأيام وليس كل ما تأتي به يجوز قبضه ، ففدح هذه الجلة :

أما (حسب العلم) بقضه فلا يخلو البيان بأنه عربي مبدع  
فلم يزل إلا عبارة (الرأي العلم) وهي مترجمة عن لسان الانجليزية لتبرج هذه  
العبارة عدم وعدم وجود ما بعد ممضها عندنا بلهم ولتظن أننا يوجد فيها من الخلق  
بالمناسبة :

أما الرأي فهو الرأي لا وجه فيه .

وأما الصلة بالعلم فهو كالتصانيف الجلاء مثلا بالعلم فيقال : بلاء علم وبلاء عامل  
ويقال : أمرهم وبشرهم أهل اللغة بأنه تم علم .

ويقول شاعر الجاهلية :

بليت شعري تلك والأمر هم ما نسل اليوم أوس بنهم

فان كان يقال : أمرهم علم فلا يقال : وأى علم وأى أمم لها ؟

ولقد بحثنا (أصول الفلاس) لا يلقى حيلة للقصود من قولهم (الرأي  
العلم)

ومن الصعب أن يتراض على طلب البيان . وهو الذي يكتب في (اللغة والحصر)  
ويذكر ان وجوب قوسه كقوله طلبة القصر وولد بلقيس بلقيس التي لم تكن عند  
العرب . بل طلبة رأيه هذا لا عليه جبريد أهل اللغة بل أن هذه صيغة لا لينة  
لكتب يتراض بهذا على (الرأي العلم) ؟ وليس فيها خروج من القلوب ولا وضع  
جديد ولا صوغ ولا امت .

وأنت لو طالعنا كتب العربية ، خصوصاً كتب القلم والحكمة ، لم تجدنا حائكة  
من اصطلاحات كبرها اصطلاحات العرب من كذا وكذا وكذا وكذا وكذا وكذا وكذا  
كتبهم ليد انبساطهم العربي القديم لم يسم من هذه التواضع فافهمنا بغير  
المحدث وقد أثبتت عليه لسان الأعجمية من كل جهة حتى انقطع المائل بالحق .  
حتى ان (البيان) نفسه على قار . لكنه لا يسم منها حين يقول في القصد الأخير  
على صدره الاكفاد (وأي العلم الأول) على عبارة عصرية صفة مترجمة بالحرف  
من الانجليزية . وليست من أصليها سوى القوس ولا لأعلى ولا من ترا كتب  
العلم على ولا المضمون بل ليست من القوم وأما على من أوضاع الجمل السيرة  
ومعنا استعمال (البيان) مثلا (تتبع البلاد) عصرية صفة . وتباير كبره ليس  
هذا على سرهنا

أما قول شوقي بك : (مدني لصاحب النين) فكيف يصور فيه غيره في (الرأي  
العلم) التي جرت جري الأعلام

غير أن صيغت جداً من أغنى حوال كيف لا على على أنها لينة بطرز (١١)  
ثم قد هو إلى اصطلاحات على كوني أنا تركتها بالردا كركها العربية وتطامره . فلتا طراً  
عليه حتى صار بأن أن ما كان ينبغي به ؟

وأما (يا صرا ببر الأوردة) فلا يمكن أن أنفد الأوردة بما لا يصح استعماله  
والقبلة إلى التمسك من صفة وموسون لذا خلفها لينة القصدية يقال : صيغت  
من جبرية هذا أي من صلاحه

وقد أكره : الخطبة والنسوية والفاخرية وهم جراً

وأما استعمال شوقي بك العبارة بمعنى صيغة تسمو لتسمال في اصطلاح اللغة أو  
علم تحقيق

ومعنا الصيغة بمعنى الصلابة فقد طلب استعمال الناس ما ولم لا يطعن أنها طيبة

لوما استعمال (السلالة) بمعنى الأسرة فهو ولود ونخلة البيلان مع قوله . كأنها تصحيح  
تول السلالة (جدة) وكذا لا تأتي بهذا الصرافة بل بالرجل وحده بالتحديد فيها  
فيه نظر وهو من المبرور في حرة التواضع وقد استوفى بما أظهر خطاء ، وروى من  
المحدث (أخضت البيلة وتوليدهم) وغرضه بالبيان والأرجح أن يكون أطلق على أسرة  
الرجل البيلة التي هي القدر لتكوين سبب القدر كما قيل : كذا البيل أحد البيلانين  
هذا ويجوز أن تكون كلمة هي موزنة وليست هذه بأوردة وروى فيها فاعل هي

مفعول قد قاراً : ساحل هي مفعول . معناه ماء البحر وهم جراً  
وأما (المولود) فليس فيها مع البيان إلا أن تكون كلمة طبع

نصل إلى قول شوقي بك في التاريخ المصري (أن الحقيقة منه لا يفتقر ما سر  
هي من تارة وأخرى تفتقر بحسب ونحو جبر)

أقول : هذه عبارة غريبة بالعلم لكنا من أبلغ ما قرأت في الكلام العربي  
وأناست أن يكون البيان سمعاً مطلقاً ولا تقاد

ومتاعاً قائماً لا يفتقر إلى التاريخ المصري القديم مبنى على الآثار المجرية  
والكتابات القويروانية والمنتظم مفعول للذين لأنهم القرائة من عمل هذه المجرية  
لتقدم القرائة في هذا القدر عند الذين في . بقوله الحقيقة الأخيرة لا يطعن  
على كناية في جبر أو هي على حدوده لتكشف لهم جبر آخر كان مدفوعاً به  
ملا يطعن على الأول أو ما فيه زينة عليه ففتحت تلك الحقيقة والمطلب تلك التاريخ  
ولمنا كان يتكشف منه كل يوم شيء جديد وصح أن يقال : أن جبراً من هذه  
المجارية هي تقدم مصر التي كانت جبراً جده ولا يرى هذه الحقيقة في هي . من  
العلم والحق كالأل البيان وأعتقد أنها لا تفكر على أحد فأن كان أخطأ البيان  
حقه لمدى التاريخ من قوله : (ليس من تارة وأخرى) فالمطلب يسر ولا بأس به  
لأن الأخطاء وردت في الجلة مع ليد شليل في القارة الحديثة

وأما لافاض (ما سعى كركها ما هت التفتان قصده) فلو أن البيان فيه من  
جبهه الصيغة على أن قوله : سعى كركها فضمن معنى ليل كركها فقد حكر الأزهري  
من البيت أن سعى يجري مجرى ليل

وأما قوله : (عنين لا متعنين ولا متعنين) فهو طعن أوها  
وأما (تلاشي شورية وعولري مقلية) فهو جاز

وأما عبارة (حوارها، وتيار) فلم أعلم ماذا سبها وما هو المراد منها . ولست أرى  
على كل حال صيغة . وأما جملة (كان الفصل بلا غيبلا فبلا جيبلا جيبلا) إلى آخر  
ما ذكره في القصر أظن منها جاز

وأما (لرفت القرائة ولم يفرغ من القرب) فالس في ظاهره . وهو أنه  
لا يفرغ من طلب القرب . أما قوله (زكة عينا ليس بلقي) فلا أعلم ماذا قلده  
وماذا تأخر منه . لأنني لم أظفر بأرواية موحدة وما هو مشهور منها في المطبعة لم يخطئ  
معنى وأما أقول : إن كان ما بعد ليس على قوله . ولا لليت فهو مبدون ولا فلا  
وأما (أجده أدبه) فإن كانت سيرة من أصب صيغة فلا تأتي

غير أن قوله (أخذ القوم يلقن بمقاصد من الاجتنان) خلاص من كونه ليس  
خلاصاً لافراض فهو كلام عربي صحيح .

وأما (لرجيل القدر) فهو غريب ومعناه لرجيل القدر ولا مسوغ لذلك . لأن  
كان معنى لرجل الخلقة من حذقها الانجوع وشعرتهم مثل يوحنا وهو جبر ملاً  
تول عنهم لهم كانوا ينجون لافاض لانيهم ويخبرون القصة للصدوم وكان الناس  
لا يكبرونهم عليهم هذا الأمر بما جرم من ضاعتهم وبلاغتهم فلم يكبروا بأنون  
ما أن من هذا التبريل عند وجود الحقيقة بين القليل واللي . وأنى منبهة هنا ؟

أما (الملك) التي أخذ على استعماله البيان في قوله (مايع الملك) مقصد به  
المرحكة والانتقال من قولهم كل شيء . أطلقته قد مكنته لزيد ذلك تأكيده  
بقوله : (مفك القرائة)

وأما (القرائة) فلا يأتي بمعنى ساحل القصد وإنما هي التترك حسباً قرر البيان  
وأما (غير قدر الشيب) فلم أظفر فيها

وأما قوله : (تم تراكم الخلقة باللب ثم يرقوا به حتى كسروا) فأظن  
أن المقصود توكل جود ألف وأن الألف زائدة من خط الطبع . وإن أديها ولمسها  
مثل شوقي بك لا يفتقر على مثل هذا . وخط الطبع فتح كتبها حتى في نفس البيان

(١١) كان يرد في حقه في جده : أنا مدون بهذا القليل . أو نحوها وهذا في تاريخ يوم  
ابحسنا سنة ١٨٩٢ قال لي شوقي : هذا أسلوب عربي جدير تركه



مع حاضرة مراكش الشيخ في تصحيح السور، ألا ترى أنه ورد فيه هذه الآية  
( حيث كان كل منها مفسرًا ومفسرًا ) بدل كل منهما .

ثم انظر البيهقي في أبيات الرواية من جهة الوزن والسنن ونوع النظم  
في معجم معجم معروف به من طول الباع في نسخة القصر ولا بد من تصحيح قول  
البيان في انطواء هذا من الوجه المعروف لا أنه لا يشكر أن مثل ذلك وقع أبدا  
ففسر، حتى القبول منهم والله بما لا يتضح في عبارة عرق بك لأن الشعر فيه  
الوزن وكل ما عطف ( وقل أنا وروان وما أنا خاتم ) على أن الشعر من عرق بك  
أنه قبل الاستعمال بهذا الصور الظاهرة بل وقد قد يتجدي الاترجيح في غيره فلا  
يأبى مثلا بأمر القبول التي يكرها كثير القاصي الواسع كما لا يحسن في عزه الشيرة  
ولا بها بتجديدات أخرى أخرى لها وأختي أنت يتجدي به استطراد القصور الشعرية  
الأن أن ينظم أخيرا يكون غاية ظهر شعره الاستعجاز

والى لا يصره عند النظم حوبا يكون خاليا به عيظان الشعر مستقرة في الأصل  
خاصا في أجزء القبول في عدم استغناء في تعديل للتدريج والتدريج كل وقت  
بل كل شعر ما ينظم .

وبكى أصدقه بابتداء هذه الأجزاء في وكوبا شعر الفروع ولزاد طاء في  
البروز مثل القوم، والله يعلم أني ما علمت عليها شيئا لأرويه ولي نسخة في الطويل  
والكامل وأنها من هذه الأوزان المبرجدة وهي ركوب تلك الأجزاء الواسعة  
من هذه النظم المبرجدة .

عنا من في أرويه من عاكة عين التامنين لا أصد به نهض جانب أحد  
مهما ولا الاستغناء على أحد قاصي أول من أكرهه وهو من مودة كل منهما ما يكفل  
لي تصحيح ومروى عنه .

والجاء فلا يرى البيان من التمدد في مؤلفات عرق بك والتجديد في فروع  
كما لا يرى عبارة التمدد من التمدد في أصد مناصب الشعر أصداء في كتاباته  
ومن نسط القابل على خبره في حد القول الذي يجهل أن يقع في فطنته ما شاعها  
الشعر وأن يقول مثلا في غاية الحرب :

نظم خطوط تلك الأجزاء شعرا . ولان هو تم استيفت كتاب  
اذ كيف ينظم شعرا وبشر أن يكون في الليل ولا حلية هنا للمعاني . لو فكتنا  
أن قول : بنت شعرا فلا جرم أن مثل هذا شعر صريح أي أنه ذلك القول (١)  
ومع هذا فلا يجوز أن يكون قول القاصي البيان ولا غيره فهي في القاصي ما يكفل به  
حسنة وانصاف من نظمه القصور في الشعر .

ولعل القاصي ما علم أن قول أحد عرق بك بل شعر ومناسبة العصر (شكيب)

(١) كان عرق بك قد علم في ذلك الشعر ويرى على كوكبي أن كان الصبح أعيا من الأجزاء  
من حيث جهة القاصي لا أصد من كتابته وما ذلك عطف على أن جاء في الأجزاء من باب :  
ما قصرت في جوارحه لبوب وألا هو القول على لا تتم به قصي . فأنما المراد له هنا القول  
على استطراد .

## تذييل

( على أجزاء السادس عشر من البيان )

في الأمير شكيب أرسلان ورواية حذرة المنة

وردت علينا عدة مقالات حيلة الرد على ما نشره الأمير شكيب  
أرسلان دفاعا عن رواية حذرة المنة لصاحبها أحمد شوقي بك ما يدل فيه  
على الحفاطة والمناخكة والتمويه بما لا يند على ولا يدل على احتفاء وعرجال لا  
لحب الفرض له لا غير من إهمام المبالغ بما لا فائدة منه وإساءة الزمن على غير  
حائق . وقد علم القراء أن ما ترواؤه لصحابة من الآية إلى بعض ما رفته من  
المفردات فيما عطف عليه من الكتب المنسوبة إلى خاتم الكتاب والآية لا تقطع  
بشمس الإرشاد إلى وجوه القوم والحق إلى موافق القاصي لا يصد القاصي  
القاصي ولا طلبا للثبات والجدال على ما توجه الأمير ورأيتني عرض في ذكر  
القاصي والمفتوب مما لم ينظر لا قط يدل ولا جرى في حذرة أن تعرض لثباتك  
أو متابة غيره . وذلك طويلا تلك الردود مع الشكر لأربابها ومن على يقين  
من أن كلام الأمير لم يصب من اعتداه أولى العلم بوضوح ولم يجهلوا وزنا  
لأنه لم يشغل إلا على السنان والتمهلت فضلا عما يشتت من ورائه من  
حب القاصي لأمر لم يصب من إهمامهم قرب القاصي . وفي أثناء ذلك صدر  
الجزء السادس عشر من البيان وفي آخر بعض النسخ من طبع لأحد وجلاء  
الدين في أحكام الكتاب البطارقة الأردنية بنصر خروج من الفرائض الخفية  
ولكن لصدفها إذا أردت ذلك فما انتهى هذا الجزء إلى بيروت وقد صدر  
البريد على الحق يوم أن يدعو إلى ثورة في البلاد قاصي وجوب الشعر طوي  
ومن قاصي على المشتريين والتصل لأمر بعض القاصي من أهل الخبر وذوي  
الغيرة على الآثار العلمية فصاروا في إزالة هذا المزمع أو صلح الحق من الجاز وتعليق

البريد ولكن أهل القاصي الذين لا يبالون منهم موضع ونحوه سبيل وجه  
الامر وتكونت مساهمة القاصي في السيطرة في الأجزاء من حق القاصي بالنسخة إلى  
طوبى من الميزان والقاصي الجزء كنه الجزء في زعمهم يدعي أن بين الجزء  
والحق اتصالا بالخط ..... وانتهى إليه من غير واحد من القاصي الخرافات هناك  
أن في طلبة القاصي بهذه القاصي الأمير شكيب أرسلان وقد ذهب إلى جماعة  
من القاصي القصة والقصة وهي بين أيدي أولى الأمر سبيل تأصيل الشعر  
كيفا وقتنا ودعا القاصي من قاصي لانه قوم إن هذا الجزء يحسن الرد  
على ما صدر به في الأقسام مما تحدثت الإشارة إليه . فليشر الأمير أنه قد نه  
ما غير طائل وأذكر غير قاصي وقد أبدنا الحق المذكور جدا القيل نشر فيه  
أصدى المقالات المثار إليها من قاصي لانه قاصي القاصي . وفي بعد ذلك ما  
يسر أن شاء الله وحنا نص القصة المذكورة

قد وقعت على المقالة التي نشرها الأمير شكيب أرسلان في أحد أعداد  
الأهرام تحت عنوان « لعل حذرة طراء » ومن أن يرد بها على البيان ما اعتقد  
به رواية حذرة المنة لمؤلفها أحمد شوقي بك فوافقت عني وهذا كل من اطلع  
عليها في القاصي سكان من القاصي لا تقدم الأمير على مثل هذا الموقف المخرج  
وتناقض على مواطن القاصي والقتل ولا سيما بعد ما انتشر من خبر قريب ما  
كان من حقيقته في هذا الجدل وما صدر به من العنصرية والمجون مما لم يرض  
لأن أن يرد في طلبة بك حتى لا يبقى كيد ولا صبر ولا قريب ولا بعيد إلا  
يحدث بتدويره وشعر ويكون على يقين من مبلغ طبعه وقصر . وقد علم كل من  
وقف على كلامه في هذا الرد أنه يقسم إلى ثلاثة أقسام أعداء المسكة على  
غير طائل ومناخة من القاصي تحت برقع القصة والتمويه . والثاني مرد كلام  
لا من له ولا يحصل سوى القصة والتجديد بكثرة الخلل في جود محلي لأهله  
من لا يعلم أن هناك طاء بأمرًا ومناخًا وأخرًا . وثالث وهو أنها ولعل السر



فيه الغشاق الجلب كبير من مآخذ البيان بأنه حتى لا يربح غير على التجاور  
 احيانا الى تنطيط صاحب الرواية فيما هو خارج عن الرواية وهذا كما مر لا  
 يطبق على حوائج مقالته المذكور وما يوجهه في يادي الرأي من أنه يوسيه  
 الاختصار له وانصح عنه. فلما تأملت هذه الجملات كلها اجتيت ان الامير !  
 بقصد الا المكيده لصدفه شوقي بك وتوسيع الخلق عليه والاسباب في اداعة  
 ههنا وتكرار الحديث في سقطة حتى يصيب من ذلك ما اصيب الامير في امر  
 الدرة الشبه بما لا يزال حديثا دائرا على اللسان الى هذا اليوم . والذي يظهر  
 لي بعد ذلك كله ان الامير يعني لسانه على كل طوي صاحب البيان هو  
 قصد مكره ادق وسلكه الحيلة او قصد من الخرفين سببه وقت واحد  
 فكلي لاجلهم . واما ما نرى تحت الادي والامر واما ما نرى دعوى الحب والاشيع  
 على ان شوقي بك لم يعلم ان فردا صاعدا لو كان من بوزن لشدة والمكر .  
 في الحقائق لا احتاج ان يستوي فلم الامير ويستوي مثل كلامه في هذا الموضع  
 الذي لا يجد الاصرار من الشاعرة والاشاعة عليه . وهذا ما للامير وطول  
 الهند ياول القناع عنها فيما لا تعود عليه من ثمة ولا ترمه فيه خصات وتم  
 طولة اخرى هي اول حبيب ودفاؤه عنها بالامير الطويلة الا وهي مدركة  
 بيان التي تعرض هذه الايام في إحدى الجرائد السادة تافها سبيل الله  
 والهم وتهاى بما ما بين شوقي واستمالها وغري اميركا وهي عاتق القام مرقة  
 الحذر عذبة بلبين والصدور على كونها القرب من سكاك وانظر في نبيك وادجب  
 عليه سرما وأدعي له الى الآفة والنبوة فاذ به . كما بين الذي للشاعر ولم  
 يبال بما يرى من تشهيرها وتشويرها وانصرف بهلست لآخرة غسه الكثرة الى  
 الدواع من طولة الهند وهي عنه في ذلك كله صافية فليس بالقل مما بين لسان وكلمة  
 وبعد هذا وذلك فلو كان الامير من اعلى المقام الذي انتمه لكان في  
 نمرضة له ما يمتثل المذودة والانتصه ولكن كل انتم يعلم انه في حياولة القصة  
 وانه لما يحسن تطبيق كائنات يرتبها من كمال الى السياسة فياتيها بحرية الطوف  
 كريمة الاطفال وما علمنا على ان له المآلة بالغة فلا يصح ان يعلم الادب ولا  
 الله وعلى عتبة اهل التحقيق في شيء ما يسمى هذا القيس من الغرب بعد هذا  
 ان يرى مثل يتنصص عند الكلام والتبهر بين مصعبه وقاسمه وهو لا تكاد تقبل  
 له عبارة عن غلقه لو دكا كما ثم لا يرضى حتى ينصب قصة حكايا كمثل البيان  
 هذا ولا كنت تعلم ان صاحب البيان لا يتناول الرد على تلك المستطفت  
 ولا يطلب مثل هذا الكاتب في جمل دفتي الحيلة ان التعجب الرد عليه لا  
 دافعا من البيان فانه في غنى عن ذلك ولكن غيره على الحقائق العلمية ان تخرج  
 بتلك الخزعبلات وحرما على الادمن الضعيفة ان تتناول تلك الخزعبلات  
 ودعنا هذا المذموم والشعر عن التناول الى ما يسوا من اهل اذكر ذلك فتد  
 ما يسمى من الاختصار واحصر كلامي بما هو من القرض القلي دون ما تترك  
 به من الغفلات التي لا فائدة من الرد عليها لاذ لو لمودت ان اتبع كلامه جفة  
 جفة فاني ما غير من الزعم والتمط لقال في الجدل الى ما يورث الملل  
 علم الآن يا سيدي الامير فحالك فيما جعلت نفسك حصى فيه فن  
 رجعتك مصفا اكتبنا بتدريك من القرد الى مثل هذا التمثل للا يصادفك  
 به ما يردت عنه فنبلا والآن انزلت من مقام المحكم وحكا طبعك  
 قد بدأت استجارك بالكلام على اعادة الرواية فذكرت لك ان تمم الرد  
 من انكار البيان اعادة الى المقام المذكور وهو محجب من ملك وانت حليم  
 الهة وعلسوها والكلام هناك اوضح من النهار في حين البصر لانه لم تبت  
 ان فسرت كلامه ما دل على انك هتة فكيف تارة الطويل ثم قلت وقد  
 يتنظر ناس الرواية بان ليس ثمة ما يمنع تقديم كتاب يتمل بارج مصر القديم  
 الى مصر الآن وهو من القدر الذي اعتدوا البيان عن المؤلف وان لم  
 يذره مدره مقبولا معنى عنه ولكن بعد ان كونه حقة من دكا كما قد لا  
 وادعيت انه من خرافات

تم حاولت الاعتذار عن قول الكاتب وما كتب غراس سياتك فاضلت  
 هناك ما طلب لك ثم كانت نتيجة حكاك ان قوله هذا مثل ما طلة تكلم به

الشركة والكاتب في معنى ان تمام المدوح هو مصدر مصدرة المادح . فلهذا  
 اقبل اليها الامير لسانا رأينا ذلك مرة لكن كان يجب عليك قبل هذا القول ان  
 تجيب مدح المادح وتخص المذموم والله شري هل كاتب هذه الرواية  
 حقة او صيدة عذبة في المؤلف المتأقبات المدوية حتى يقال ان عدة اسدود  
 كانت تلي على الكاتب عيولت المدح والشكر ام كانت سرود حوادث قدته  
 لا علاقة لها بالمدح والى ولا ذكر له فيها

ثم انتقلت الى قوله وحسني ظلك وما كنت فكان اصحبهك من هذا القول  
 انه لا حراس بلا ظل وان الظل غير مدح من جنى هذا لفظ بعبه الثاني  
 وفيه دليل على دعه همت وفوه بصيرت في ادراك مدني ألا ترى انك جعلت  
 الظل قمراس لا الهدي ايو مع ان مدح حول وحسني ظلك باعادة الظل في  
 صير المقاطع هل كان بخاضع القراس بعد القبول لم يحاسب الهدي اليه  
 ومن كان حقا مبلغ فهو مع هذه المصراحة فلا يجب ان يكون كل صواب حقة  
 حقا . ثم تحذقت بعد ذلك بما لا يبي في وصف مردنا حقا بانك تعلم الصاهر  
 التي يتحدى منها الثبات فتمدت من تلك الصاهر الحرارة والبرودة والكربون  
 والمطرويين لما ردت على ان جعلت الحرارة صمرا لله ذلك ما الطول باعك  
 في كل طم

وانتقلت بعد ذلك الى قوله فلما وقع ليوم اليك عملا قد سدد اصافك  
 الى اسباتك قلت انك لا تتجادل في غرض هذا القوله لكن اعتدلت بان  
 المؤلف غالب عليه الشعر بحسب قصة وهو في الشعر الله في النظم فاذ كنت على  
 ان انتهت صاحبك بالسرور والمزول والسياسة في عالم الخيال فله ذلك من  
 ما لا يحد

ثم انصبت الى القناع عن قوله احب اخوتي الكثرين الى الامير  
 ففترت يا لا مزيد عليه ودعيت ان تصحح اعتراض الخفاجي عن المبرري  
 في قصة هذا الصير لم زد على ايراد قول الخفاجي قصدا بما لا تخاف فبنت  
 شيئا منه ولا بسا شرمة لك في هذا المقام غير اننا نعيدك بالاختصار ان افضل  
 التصيل قد يخرج عن وصه الى ما بين آخر مختلف باختلاف مواقف من الكلام  
 منها الله قد يجمع منه معنى التصيل ويراد به مجرد الوصف بهي ما التفت منه  
 كما في قول الشاعر

ان الذي سمك الساء بي لنا وما دعاؤه امره والطول

فانه لا معنى للتصيل هنا اذ لا قصد التشبيه بين دعائم البيت الذي بناه لم  
 وشي آخر هي امره والطول منه ولو دعينا الى التصيل لم نجد في البيت ما  
 تنطوي تلك الدعائم الى الساء فانه . وسما ان يكون التصيل غير شديد بالخصم  
 عليه المذكور في العبارة وقد علمنا عليه بطول يوسف احسن اخوته يريدون هو  
 احسن الناس من بين اخوته دخل هذا يميل ما في البيت الذي اختارته من  
 متوليات الخفاجي وهو قول المتن ياخبر اخوانه واحصهم وانت تحسب عرجا  
 آخر من طرغ اقبل . وقد تحضت بعد ذلك بقولك وحسبك ان غمرا مثل  
 امث خالوه ابلز هذه العبارة وانت لا تعلم بماي معنى اجارها ولو تبصرت ما  
 هناك وكنت ممن يدرك سر كلامه لوجدته غير خارج عما تقول والمائل لك  
 لو عرضت عبارة المدح على كل ما نشر به اهل في قول الخفاجي وغيره لم نجد  
 لما تسميرا يمكن لمراجعا عليه الا ان يكون اهل بما على التصيل . فبغير لا  
 يأتي معنى العبارة الا قسما طقا فامر لك في قد البيان

وما اصحكا الا اعتذارك من قوله واشتمهم اطلاقا في القلوب حيث فعلت  
 ان الاطلاق هنا جمع ملق مختصين بمعنى البكرة وادانتا وبني اهل الملق بالكرة  
 وبني الرشا . اي جمل البكر ثم استشهدت على هذا الامير يا انتد في الاسل حيويا  
 خرد لصوت الاطلاق واما هو شاعرا على المعنى الاول . فامل بربك هذا التخرج  
 ونصود الحب في القلوب بصورة بكرات قد خبت ادتها في جوانب الاصلاء  
 وحقت حب الخال مستودة المراهب المذلة . وذلك البكر خضر صريرا مكررا حتى  
 تحرز من صرتها البيوت تيمنا وشغرا . لشري اننا لنحرم على عشق الغرب بهم لم  
 يسعوك الى هذا المعنى بذكره في لغزالم ووقائق استقامهم وادن لكان لهم ما  
 يصطادون به المحبوب فسر المدا مع صرير تلك البكر تحزون عينا دعتا وسر من  
 الذعر سررا

ولا يقتصر من هذا إجماعك عن الرأي العام حيث قلت أما الرأي هو  
الرأي لا رأي في (ما شاء الله) ثم قلت لما اتصاف بالعام هو كاتصاف البلاد بالعام  
(البلاد بالله) ثم قلت بين العام والخاص وأصلحت بما لا معنى له من التواحد  
من العام إلى آخر ما عقدت به بما لا حاجة إليه ولا هو في شيء من البحث  
الذي أنت فيه وحاصل ما فهم من قولك أثبت أن كلام من الرأي والعام كلمة  
عربية في جواب ماذا أردت هذه الجملة كلها وابن قبل لك أن شيئاً من  
هاتين المصطلحتين غير عربي وهل يكفي فصاحة العبارة أن تكون كلمتها وفردة في  
كتاب اللغة طيب صورة التركيب التي عليها مدار علم البيان بل إن منك  
علم البيان وأي بصيرة بنظر إليه أمثالك . ثم ماذا ترى لو قلنا لك في مكان  
رأي العام رأي التمثيل والرأي الخافع أو قولك لك الرأي الكلي والرأي  
الجمهوري ليست هذه اللفظ كلها عربية لا وبب فيها بل كان يك تصحح  
كل ما سردته لك هنا لأن أكثر كلامك من أمثال هذه التركيب التي لا  
تصح في قياس ولا بشا دون

ولقد أجبني بعد ذلك ما أوردته من الاعتراض من قولك مدعى تعصبا  
التيين حيث جازت بأنه غير مدور في هذا الاستعمال لأنه كان قد نال من  
مثله أيام اجتماعنا في باريس حتى إذا قلت هذا أكرهه فربما ولما طرأ كما قول  
عاد هو إلى استعماله . أصبحت أيا الأبر من مثل هذا لما يفتق عليه اند  
القوم قد كان عليه إذا عزم أن يعود إلى هذا الاستعمال أن يثبت على يده  
من لا أن يدعك عنه ثم أريد به ذلك

ثم قلت وأما بأسوا بمر المأمورية فلا يمكن لي أن أضع المأمورية بما لا  
يصح استعماله قلت من موجبات الاستعمال أن ذلك لا يمكن لك فأنه متى لم يكن  
لك م يمكن لأحد سواك لكن ادني من قولك يمكن لي حل هو بما يصح استعماله  
وما هذه الالام هنا وبين رأيت حل الامكان بتدري باللام الأسفل كلام  
اصراحت من ظلال الصحافة . لا جرم أن من كان كلمة مبدئية من كلمة اللغة  
خفيف بل يتحكم فيها أيتها وحقا ويتصد في سعة احكامها يقول هذا يمكن لي  
وهذا لا يمكن لي

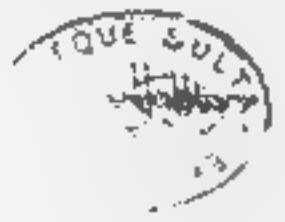
وانتهيت بعد هذا إلى استعمال شوقي بك للبرحة والصدقة فقلت بأنه  
معنى فيها جملته من أنها من الفاظ اامة وما كان هذا شرط دسوك لي  
هذه الحاققة والامامك لندراء عذرا فان كل هذا حدودها عندك فكيف يكون  
الذهب . وشك ما ذكرته في استعمال الخواص بمعنى المراجس قلت الحق فيها  
مع البيان إلا أن تكون غلطة طبع فزدت هنا على الصلح وقامة

ثم انتقلت إلى استعمال العائجة بمعنى الأسرة فثبت بأنه ولدت الأناك  
لم تعدنا إلى ورد ولا في أي كتاب رأيته ولكنك انصرفت عنه إلى قول كلام  
الخفاحي في اللغة ولما تعي معنى البيان خلافا لما ذهب إليه الخريزي فإن  
هذا من ذلك على أن كل مستند الخفاحي لما كان على عبارة الحديث الخفاحي  
المبلة وأنا ولهم وقد نقلت هذا الحديث وقت وضرو به البيل والصحاح  
الذي صر به ذلك ابن الأثير وبين القولين فرق لا ينبغي على ذلك أنك . على أن  
قول ابن الأثير لا يستلزم به حتى تلم قرائن هذا الحديث وما ورد فيه فلا يظهر  
أن المصدر من قوله وأنا ولهم سود لي مذكور قبل لا إلى الفطالبة فتكون البية  
به معنى ضمير وهو ما أحست كسب اللغة على تفسير هذا اللفظ به وركان ما قلته  
لي لا يبرحها ما يتصور عن يده ولا سيما أن الكلمة من الفاظ الحديث وصاحبها  
الحديث أشهر من أن تذكر

وهو انتهت إلى قوله في الكلام على التاريخ المصري أن الحقيقة  
لا يستقر بها خبر ... فخرت ما شأنت مصاحبتك ووسع طبعك ثم عدت إلى  
تصير قوله غوت بحجر ونحيا بحجر فزعمت أن المعنى هو فخر كانت ترمز إلى  
الحاس كلهم في طبعه ذلك أنك وعقلك . ثم اندفعت في التصريح بأمر سببه  
كلامك من الركاكة والصف والسيوت في التشرح إلى ما يشهد بنفس ما  
ادعيت أولاً من ظهور المعنى في هذه العبارة لو أنك بعد ذلك كثر اندركت

المراد منها ومصرتها على ينطبق على الصواب وأنا أقول لك بس كلامك في حد  
الموضع لتعلم ما به ذلك قول أنه يفر عند التوجيه شيء يطوره  
الحقيقة الأخيرة بما يطلع على كتابة في مجرد الكشف لديهم بحجر حر كان  
مدفوعة عنه ما لا ينطبق على الأصل فثبتت تلك الحقيقة وبسبب ذلك التاريخ  
هذه عبارتك بتصحيح التصحيح وسلوبها الراس وحاصل ما فيها منك حيث تلك  
الكتابات متانصة يكذب بعضها بعضاً ولا ينطبق فيها شيء على خبر وادكار  
الأمر على ذلك فلم تثبت في وأبك أن يكون ما انكشف من تلك الكتابات  
آخر أصح بالغة مما انكشف بها أولاً بل إذا تخلص خبر من مثل ذلك  
فكيف يمكن أن يرجح بينها وأي سبيل تعرف الصادق من الكاذب . ألا  
ترى ما يرد كل عام أنك بتصديقك هذا قد اندفعت المعنى وثبتت في كلامك  
للمحال على حد ما ذهبت إليه من وجود التماس بين تلك الكتابات . وه  
المعنى الصحيح في ذلك أنه ما كانت حقائق تاريخ المتدبرين مسدودة عن العبارة  
لا يمكن أن تعلم من خبرها ترتيب على ذلك أن كل حقيقة بها طير بحجر  
المكتوبة عليه كانت تلك الحقيقة وأثبتت في التاريخ وكل حقيقة قد احمر  
المكتوبة عليه لو على مدونة بيت صالحة فمقد الوصول إليها من طريق آخر  
ثم ذكرت قوله ما عاصبه فأولئك ما قلت القائل قدرة فتنازلت هنا  
أيضاً إلى موافقة صاحب البيان على ما فهم من القصة وإن لم فهم ما فهم من  
الحقا . وكذا قوله مرتين لا متلئين ولا متلئين فقلت سالت بما فهم من  
المعنى (كنا) لكذلك لا انتهت إلى قوله ثلاثي متوالية وتوالت ثلاثي  
لم تودة على قولك فهو جائز (يجز) واعتدت من قولك جوار أمة والتقدير  
أنك لم تعلم ملدا سبقاً وما هو المراد منها هابت شعري ملدا يندك الوقوف  
على ما سبق هذه العبارة ثم ماذا عشت من اعتراض البيان عليه . وكذا به  
كان الفصل قلا ... حيث ذكرت أنها بالشر الحق منها بالشر طه ذلك لقد  
اسكرنا بفتك في هذا الرد . وقوله سجدت لما في السكر ولما فأنين من  
هيك حيث قلت أنك لا تعلم ماذا أشكل (كذا جنة الجبل) على البيان  
ت . وكانت زده كل اعتراض إلى الاشكال . وقوله غوت الزجاجات ولم  
يفرغ من الشرب حيث قلت المعنى فيه ظاهر وهو أنه لا يفرغ من طلب الشرب  
وهذا أيضاً من لغة ذلكك وسه طك بتأويل الكلام وقس على ذلك .  
ما عقدت به في هذا الموضع ما ظهرت فيه قام الباهة وانت ترى أنك قد لست  
فأثوب المداخلة والمزوجة ثم انجيت على صاحبك بالتدريج والأزدة حتى انتهت  
بالعزل والنسب هوذا على يد . ومنه في أشياء من شعري لا دسل لها با انت  
غير ما اتقادي من بيان ما ثبت فيه من الشطط لصيق المقام كما أخصني عن بشا  
ما فرط لك من الاغلاط في هذا الرد خلا ما ثبت عليه في مواضع وإن أحييت  
المريد حين يدعي من اغلاطك في رواية آخر بي سراج ما أن مدني إليه أتيك  
اسرع من قدي الزاد والسلام على من اتبع الهدى

قولاً مدرج



# تعقيب شكيب أرسلان

رد المحتار على الدرر

والآن أقوم فأقول جوابي على ردهما .

كل يفتي بما حقه

له ردنا وجواب ( البيان ) على ما أتى به في جزئه الأخير مما لا خلاف في كونه ليس بجواب على حجة ، وكنا عجب الاستدراك من كل كلمة في الرد عليه تركيز الحكم في هذه القضية لأدب العلم وأهل القبول السليم لينتجروا ويتأدبوا به على ما ينبغي أن على ليس منافع مدام ، وليكن رأينا المسكوت مطلقاً عن جميع مآلونه قد يوم من من لا تخفى منه أن قوله كان الفصل وإن لم يزل قد أقرم وأسلم وله إما يعرف من .

فاجزنا بشر هذه السطور ثمراً لبعض ما حاول دفعه ودعا لا يترض به علينا جديداً . فلما سألنا ما أتى به مما خرج من موضوع النقطة في حاشيا فكان للاعلام جمل طويل في دعه اليه وحكمه عليه ، ولكن ذلك ليس من شأننا فنقول :

أما ( الكتاب ) وما كتب من ( البيان ) فقد أسبغت في غير من تأويلها بما ستره لم يوظف الكلام من هذا الذي أتى به في شرح صاحب الرد صفة الرد لا التعليم بوردته بل يقول : ( لعلنا رأينا مرة ) وما رأينا إلا مراراً ، بل الله سبحانه يعلل . وناعيك بما أصبح مفسراً للاعتلال يكون مذكوراً

لما قوله : كل يجب عليه أن يميز بين الفصح والفساد في لغة العرب هل كانت تلك الرواية خطية أو تصحيداً لغيرها ؟ لأن الكتاب المذكور في بيان لغة الفصح كانت على الكتاب عبارة الفصح والفساد

جوابه . أن قول صاحب الرواية ( الكتاب ) مكتوب في اللغة لا يهبط ( ما كتب ) هذه الرواية وسددها

وقد ( كتب ) فيه ما كثيراً ويصلح أن يقال في اللغة ما يستند إلى كتابه خاصة بولا . المندرج في هو الذي هو ما وفقر في الأمر الآلا . من تأليف دوماً

وهو الذي لا خلاف في أن الفصح لغة العرب وسير أوله الفصح في هذا البيت الكريم وحسبك أن منه اللازمة له أنه عامر المندرج وقد فلتل موضع البرز من اللغة .

ولا سلم بعد هذا من أين جاء الفصح هنا الفصح الذي هو أنه يجب أن يكون كل ما يكتبه الكتاب خطية أو تصحيداً . فقد فيها مناهج سيد في من عليه حتى يجوز له التصحيد بصفة ذلك السيد . فلما خرج من ذلك الفصح مرق من فضل مولاه عليه . والتعليق مادة تصحيد في لسان عتقوا عليه . التصحيد بصفة بين الناس واقطع ( بين السيد والامانة ) كما هو ملحق كلامه .

وأما ( بين ذلك وما كان ) فقد أن قلنا أن كل هذا يجري لم يزل على لاظهار مبدعنا في علم الفيات والتفصيل فيقول والجواب بما قلنا .

لما قوله : إنما أفتينا القائل في الفهرس لا يفتي فيه . لأن رجوع إلى عبارة الأولى علم مقصودنا . وهي درجة هذه المعنى من السعة . كان قوله : فلما جئنا المارة فصرنا خطبة لفتنه عبارة جازية بالفرد وهي حقه :

( ليس من المندرج في سجة كنهه استبعاد جميع المقامير التي تخرج الفز وذكر المندرج والرواية والكرون والتفصيل ) تعرضنا في جميع هذه التروية . هل يستلزم منها أن المندرج جملتها من المندرج أو هل يقول ذلك أحد ؟ إلا لئلا نحد تعريف الكلام من موافقه .

ولما تركب ( زيد لفضل أخوته ) قلنا بل إنما يمكن من يستعمل هذا التركيب وإذا تصدنا بالفتح من أن سلك خطية كنهه . الله حصل فيها من الأخذ بالرد لا لا يمكن أن يكون طلب من لأدب وأصبح مثل صاحب مدرك الله وأن شوقك إلى جعل إلى مثل هذا التركيب إلا وهو يروي وأما الذين أجابوا ولم يعبروا فيه وذلك مثل ابن عثارة وهو يحفظ من قول الفقيه . وقول صاحب البيان . أن ليس هذا مقصود ابن عثارة لا يسلح به إلا دليل . ولعلنا قد قلنا ذلك من وهو من يزل ما يفلح ويحب ملنا يقول

ولما كان اعتراض البيان على هذه العبارة مأخوذاً كبيراً من هذا التواضع وهو بين الأيدي وكان ينبغي قد عليه هناك فمن شاء مفاضة الأخذ بالرد عليه براجعة تلك في علم ولا حاجة بنا إلى ضامة الوقت في ذلك ومنه يمل أية الترتيب .

وأما ( الاعتلاق ) فلا ينس البيان أنه منها في البداية قولاً واحداً بين العلاقات يقال منبه : ( يريد الاعتلاق الثلاثي وهو لا يأتي بهذا المعنى . أما الاعتلاق جمع ملق بالسكر وهو القس . فلفظي كلامه الذي لا يمتثل أدنى مخالفة أن الاعتلاق من الفظائلي منصرفاً في هذا المعنى بدليل قوله : ( إنما ) قلناه : بل الاعتلاق يأتي بغير من الفظائلي كأنه جاء ملق حركاً وهذا يأتي على البكرة ، ولعلنا ملق بالبكرة وعلى الفرع مطلقاً وألفظ هذا القدر من اللسان

• جواباً جزر لسوت الاعتلاق •

ولما على عدم الاعتلاق في معنى الفظائلي كانهب إليه ، مظهر أن سوت الاعتلاق في هذا القدر لم يفسد به صوت الألف . البنية

ثم قلنا في هذه الأموات وهي البكرة والليل من معنى التلويح واللفظ ما يستعمل لونهما بالطلب ، وذلك لأن الجاز يقع لأول ملاحظة ، وهذا الملاحظة شعيرة . فكان من الشيخ أنه طوى كنهه على كلامنا هذا وعلى أن التكميم بتأويل الاعتلاق بالليل والبيكرات . وأخذ يرحم على معاني العرب الذين لم يسلطوا في هذا المعنى بوجه ولا ذكره في المندرج في اللغة وقال . ( ولما ) فكان لهم . يستطرون به المذهب لسراً إذا صح صرح تلك البكرة فخرت جهاد وهذا ) إلى آخر ما ذكر

ومقتضى أنه يتم تفسير القدر بمناه المفضل وفي الجاز من اللغة العربية حال كون الجاز هو صاحبها وبها . وعليه ليس يتم من الآن لخصنا لفظاً أولها تلميح ( أنما قلنا ليس الجرح ) أن يستعمل كجرح لها وتعود تلك المذهب في الأول . وقد أفتت عليها الأمة بمركا

ولما قيل : من الفهرس . ففتح أن فهم منه سوى مجرد على القدر ولما قيل . جناح الليل فلهذا في الفهرس جناح ذو قوائم وخواف له من الفهرس طاق وشكر . ولما قيل من رجل : أنه بحر الفهم ، وجب أن نعلم أن جوائحه الامواج وتفرغ فوق رأسه السمن ولما قال البيان في نفس عبارة التي نهكتها بها ( يستطرون بالمذهب ) ليس بصريح . فمن أن يكون المذهب غزلاً قد سيد بمركا نصب له أو سهم هناك لزامه فأخذ وسليح وهو على الفهرس كما يدل بقصده : ولما لا يفسد لا يصاد في الحقيقة . وهكذا قلنا في تفسير الفهرس كله في هذا الخط . وناعيك ما يندم لدينا حينئذ من عمل المندرج . لا بأصناف القلوب قلنا بل بأكثر معاني هذه اللغة المندرجة مع أن الكلام كالا إلى على واسع علم المندرج ، منه حقيقة ومنه جاز . والحقيقة هي اللغة قلنا على ما وضع في الأصل . والجاز هو ما أريد به غير المعنى الموضوع في الأصل ، وهو من جاز أي المفضل كآثاره دون الاعتلال من مقصد إلى آخر .

فلما قيل : زيد أنه حال كون زيد إنساناً والأحد حيوان كانه قد فصل الجاز من الإنسانية إلى الأسماء لوصف بينهما هي التفتحة .

أو قيل : زيد بحر الفهرس من السكر وهذا هو أم أبواب البيان بل قال بعضهم . أنه علم البيان بأحد

ومن العجب أن المعنى ببيان اليوم وجب تفسير كل لفظ بمناه الأصل متغيراً . ويرى البكر والمذهب من كان المندرج البكر بما لا يملح له إلا الملاسة بين الليل والمذهب في معنى الاتياد حرك بأولى قائل .

ولما توجه على معاني العرب الذين لم يسلطوا في هذا المعنى فصرم الله من لفظ كوا من لا وقد سبغوا إليه .

وحل لنا من طابق أدق غزلاً وأصبح لغة من يجوز ليل غير الذي يقول فشب بول ليل وشب جو ليلها . وأعلن ليل في فزادى كما حيا وجنون ليل هذا حجة وقد استشهدوا بكلامه في كتب النسر . وقال الفهرس الرضى . وهو الذي يسلح ما قوله مرة ما يروى .

ومن حدد لا أسأل المركب منكرو . وأطلق وجهي باتيات كما حيا وأثن أننا أفتينا من هذه المقاصد بما فيه منقطع ولم يزل يحد في كرون ( أنشهم اعتلاق في التفرغ ) جازة سائلة وإن الاعتلاق تأتي بمعنى السلائق أيضاً ، إلا إذا كان الفهرس أمم بقية مفر من جنون ليل والفهرس القوسى وحسب لا كلام لنا

يسأل في ( الرأي العام ) وقد أوردنا رأينا فيها ولا زلنا نقول : ان قول الشيخ ( اهواء النصوص ) لا يؤدي حقيقة معناها وان حيث كان لا يوجد فيها شيء يخالف التوفيق فلا بأس بالتصديق فيها وتحويلها للامر فقلنا على الاساس السام وكذا قلنا امرهم ومصرود بأه علم

فأجبت بأننا خطانا بين القسم والعلم فان تكن خطانا قد خطا لسان العرب والأصح ان نحن منظور كان يعلم قلنا بقوله وهو الذي ضرب امرهم بقوله . أي علم ثم لم يعلم موجه الخطأ فيها ؟

ثم انه عند الرد لم يصرح ( بالخطأ ) وخصص فيه بعبارة ورد قول النفاخي بجوازها محجة ان كل مسألة النفاخي حول الحديث ( آخاين البرية وأنا وليهم )

قلنا : ان الذي صرح به النفاخي هو ان الامر وحده ، وان قول ابن الاثير لا يعلم به من علم قرآن هذا الحديث . قد كان صاحب البيان في غير من خطا مثل ابن الاثير في علم الحديث والرجل من اكثر الحديث وكنايه ( النهاية ) في لغوي ( طبخ ) اثير من ان به ذكر . وحسب ان صاحب البيان قد طبع في حواشي الكتب بعض الاحاديث فهو علم لا به من الاسانيد ولا يصح تلقيه بالدابة . فصرح المفروض بلح قول ابن الاثير في هذا الذي وقع خبره على كذا لا يعني

في ان النفاخي لم يقتصر في تأييد تلك الخطأ على ايراد هذا الحديث وحده بل قال عليهم احاديث من قوله . انه ميلة لما علم برده . او قلنا أطلقت على اسرار تكونهم سبب البرية أي انقر أي من باب نسبة الشيء على قول فيه . وفي توجيهه هذا فلا يعني من توجيهه . ولا يؤخذ من قوله أي استعملت ( النهاية ) في كلامي من الاسرار لانها من الاخطاء التي وقع فيها الرد وهي أفتاني انه فيها لم يصح منها فان قيل : فلماذا صرحت الدفاع من استعملها مع أنها ما لا رجاء لئلا ؟

أجبت . على الخطأ الذي يلعب فيه ( لارادة الخطأ ) ان عند الاخطار ان يرتد ويرى ذلك ولا يبعد في ما قد سمع عليه النفاخي من الكتب التي صرحت في سائر المطبوعة فضلا من خاصة الكتاب ، فظهر القول بها لا من جهة بهجته في انقائه بل من خصمها في علم البرية الذي لا يثبت فيه اركان من التصحيح في الواسع والنظم بعدم جبره حقا وعدم ورود ذلك فلا بان الخطأ قد ثبت في غير التي طالعنا . وان قول شوقي بك في التاريخ المصري : ( ان الخطأ منه لا يستقر بها حين من حين تارة وتارة ، ثروت بحبر ونسب بحبر ) قد كان قول البيان فيه محسنا بطرف : ( انظر ماذا أورد بقوله ثروت بحبر ومنا بينهم بالحبر هذا ؟ وهل هذا إلا ضرب من الزلل وشكل من أشكال الحروف ؟ )

فلما أوردنا ذلك ان العبارة ليست ضربا من قرى ولا شكلا مما ذكر ضرب من الجملة صلحا وجا ، فبذلك في توجيه الذي من جهة التاريخ المصري محسنا لأن يردنا في النفاخي حال كون كلامنا هناك تراء

وملخصه ان حقائق التاريخ المصري غير كافية لا خلاف ما يكتف كل يوم من التكرار المعجزة التي له يتماثل منها قال سابقا ثم يأتي ما يؤيد الذي كان فيه بعض نصرة لك بين موت وسبيل ما لا يحتاج فيه الى لسان

فلما وقع ببيت هذا اعتراضات منها ما سكنت البيان منه علامة التعليم به مثل ما أوردناه على ( الأسورية ) وقوله - ( أخذ اليوم بطش بنقاده من الاسنان ) ومنها ما لم يملأها عليه بلور التبريد والاذرة وهو سبيل سبيل ان أوردنا سلوكه لكنه ليس دليل الملاحظة ولا يعني صاحبه من الملاحظة عينا

الا أنه أخذ طينا قويا : ( يمكن لي ) في عمل ( يمكن ) محجة ان هذا القول لا ينفي اللام .

وفي الجواب لا نقول له - ان اللام تأتي لجر التوكيد والقوة التي دون القائل . كما قلنا ( ملكا - أبطر العلم وسيله ) ودعا نفسي من ان نقول له ان كلامي للاشخاص كما في قولهم ( فكرت له ) في مكان ( فكرته ) وكا قرأت في أحد التواريخ الكبيرة : ( جبراه ) والاصل ( جبر )

ولو قلنا قلنا انه لما كانت الاصل التي نقلها بحسبها ما بين الوضوح والظلال قد تضمنت كلام كما من على ذلك التفسير الرأى وكان يمكن اعتبار عمل ( يمكن ) من هذا القبيل فلا حرج في جهة متبعا باللام . ولعلنا نقول : ان ( يمكن لي ) يعني ( يجبر لي ) وذلك من باب تصحيح القول

من قبل مرادف له . فان الاصل قد تضمن فيها معنى بعض - لا ترى انه لا قال الكونيين بتضمن الحروف بعضها معنى بعض أنكر عليهم البصريون ذلك وقالوا ان التضمن لا يقتضي لا الحروف وأولوا شريعت بعد الشعر يعني دويت « فأمكن لي » متضمنة معنى تيسر لي ، أو تيسر لي ، كما أن الخطأ ( محكية ) في قول حذرة . « والله محكية لي حوسنتي »

من معنى متيسرة . وبعد هذا كله يجب ان الاول ان يقال ( يمكن ) لسان الشيخ لا ان يجسها بعض مجوزاته كقولنا مثلا : ( زحف عليه ) بدل ( ذهب إليه ) . كانه : ( يجب من كذا ) عمل ( يجب على كذا ) وكقولنا : ( كاشف ) والواجب ( كما أضاف اليه ) وعلم جوا .

ولكن يجب ان يردنا الشيخ باسمي ( الصحاح ) في قوله في تلك الجملة ان اصرص بها على ما يمكن لي ( غلان الصحاح ) ؟ قد لاح لنا انه قصد بها الكتاب في الصحاح أو سنة تحري الجواز محسنا من على ذلك بعض الناصرين .

ومن كان يرد في كلامه مثل ( الصحاح ) بهذا الذي هو مثل : ( العلم الأدبي ) ماى حق له في الخطأ ( الرأي العام ) ولعله أغلب الكلام من التواضع للبدعة

ثم عرجنا لاجل عزة ( الفسك ) الواردة في الاحرام بانهم من لفظ عرب الحروف ومن أمثالنا قلنا في الطبعة وان جتنا وجهه أمرا فلا يجسر لنا اصحح لسجلات بدائنا كما يتبادر في رد القرب ما شاء من التراث . والظاهر ان الشيخ لا يعلم بطل الطبع لا لادوية في كلامه .

ولما تهيب لنا بالاسراع في ايراد أمثلة ( آخر من سراج ) فلا مانع من ان يكون وقتنا في الخطأ في ابن سراج وفي غير ابن سراج لانه ليس أحد بمصرود من الخطأ ، ولكن سبيلنا الذي أوردنا ولم يثبت فيه . وان شاء الله تعالى من قوله بطل ما أورد به من قولا .

في أمثالنا من وجه الخطأ ونحن نرى بطل ما يرد عليه منه وكان الأول من يضم عليه في منزل أهل الصغار أن يتربط بطننا . وقد أوردنا النص والظاهر وان يخصص على التمسك المختلف في معناها فالمراد وأثره وهو أحدث منه سدا فانه ما على المراد أن لا يكبر ولا حقوة العلم مستطاعه من رتبة خطه فصورنا هذا حرف خطا وقد ذكر قول القائل :

أذهب يوم واحد ان أساءه يسلم أي وحسن بالها في طينا على ليس من باب المفاخرة في اللغة ولكنه من باب الملاحظة وهو أن صاحب القصة تهمنا ليس في منع الجزاء الاخير منه نوم أن فيه رعا طينا خطئا من كونا طينا من مصر في نفس البرية الذي ورد فيه ذلك الجزاء . أمث ليس فيه شيء طينا وأباحتنا في لمن من ذلك الخطأ يعلم انه وأولياء الامور ايضا واد من صفه الهية

فما رأنا التخصيص فلا عقل لا جسا ولا القول ان مصرنا انوية ورحم على من أهدى اليها ميوجا . اه



# المهاجر

مجلة علمية تاريخية أدبية  
تصدر مرتين في الشهر  
لشنتها

محمدي زويان

قبة الانوار بحسب غرضها في سنة النشر ١٤١٨ هـ و ١٤١٩ هـ في الخارج

## باب التقيرظ والانتقاد

هو عذراء الهند في رواية غرامية تاريخية لاج برودا الداهر الصوري  
الطائر الصبياح أحمد بن محمد في عهد مولاي زيدان المغربي. شنتها تاريخ بحر على  
عود رمسيس الثاني الملك بمرور من القديس لخير بوحو وغربا في عين طلائع  
السياسة بالهند والشم والشم والشم والشم والشم والشم والشم والشم والشم  
بسط عادات المصريين في بلادهم وعاداتهم ومعتقداتهم في تلك الاجيال الخلق  
وربما الوثائق بالبحر والشم والشم والشم والشم والشم والشم والشم والشم  
سهلة للأخذ مع بلادهم في كل على سلامة فوق مؤلفها. وتعد في جدها بام ميلاد  
المغربي المظهر عليها قصة لخير في تاريخها بالامير لخير الله من الابدي في  
تخطيط العلم والموا

ويستدعي حرفة المؤلفات المتأصل في الانوار الله بغير المواضيع التي لكل طبعها  
لغيرها لتألفتها على ما علق من شئون التاريخ على ان بعضها وفيه سيرة سيرة  
التي لغيرها عنها في عهد محمد ٢ ان حياته الزمنية ولقد على سمع في في  
ان رمسيس الثاني من قبل القرن الرابع عشر قبل الميلاد في تجاوز سيرة الزمنية  
القرن الثالث والثلاثين ويعد ان يتبع من ذلك من قبل في التاريخ في تلك من

على وشكله وعصره في مصر في تلكه ان رمسيس هذا حكم مصر منذ ٢٢٠٠ سنة  
وعلى ان ذكر بلادها بالحدود الغربية على ما علم بطلان على جزائر  
في قارة امريكا في تلكه مورو في بلاد المغرب في بلاد المغرب في بلاد المغرب  
انضم المند الى ملكين لخير في مصر رمسيس على ما علم بطلان على جزائر  
من مائة الزمنية ان المند في تلكه مورو في بلاد المغرب في بلاد المغرب  
وما طلائع على ما علم بطلان على جزائر في بلاد المغرب في بلاد المغرب  
ان كان حروفا في تلكه الانوار وما ذلك. ورأينا النسخ المغربي الساري في تلك  
الابدي المند (١٨) يستدعي. بسلك مذهب بطلان على جزائر في بلاد المغرب  
التي في بلاد المغرب في بلاد المغرب في بلاد المغرب في بلاد المغرب  
وورد في بلاد المغرب في بلاد المغرب في بلاد المغرب في بلاد المغرب  
التي في بلاد المغرب في بلاد المغرب في بلاد المغرب في بلاد المغرب  
القرن. والبناء الامير لخير في تلكه مورو في بلاد المغرب في بلاد المغرب  
ان اريد بالبراد ما كان في تلكه مورو في بلاد المغرب في بلاد المغرب  
على لسانه في تلكه مورو في بلاد المغرب في بلاد المغرب في بلاد المغرب

تلكه ان كان ما علم بالامير لخير في تلكه مورو في بلاد المغرب في بلاد المغرب  
لغيرها في كل على لا قطع من تدور حرفة ولا على شنتها في طائر شهر



قيس معصم البرادي و صزار البرادي  
ملا من دوا له دوى و صرب البرادي

جزيرة الرجز بوجه  
يا بر يا شاعر بعد و نجي الطيات  
حرة في القيات

قيس لربناش عيله و تتمع بالحياة  
حتى يخلصنا في الصور والوثائق  
بعد نشوبه اليه

أمرجت  
قيس أخت المذار و هتكت المرات  
شعره نارا و القراني و صمات

أجندت الخير إلى سلم و وقع الشر على سلم  
و تملك الشر على سلم

و لكن قيس لا يجل  
لعله نظرا على حاشاه

و لكن في طبع الناس زاه  
زهد ليس يملو الناس و لكن في طبع الناس زاه  
هما صوتان من غير و شر فأيرها يصدق مسماها

في حد الخير أصدق و هو بالي أخلق  
رمم الله عصابة لهدى الخير و فقوا



[illegible]

فلا تفرحوا به  
فلا تفرحوا به  
فلا تفرحوا به  
فلا تفرحوا به  
فلا تفرحوا به

١. جید زیادتیاں اللہ صریح العبد والذکر

٥ أَمِنْ لَمْ يَسْتَفِمْ لَكُمْ يَصَافِحْ فَتَمُوتُوا  
 ٦ لَقَدْ سَأَلْنَا بَارِئًا فِي الْكَلْبَةِ الْفَارِ  
 ٧ فَلَمَّا لَمَسَ الرَّكْنَ وَبَكَتْ يَدَا الشَّرِ  
 ٨ وَقُلْنَا لَدُنْكَ مِنْ لَدُنْكَ وَمِنْ فَتْرَتِهِ  
 ٩ سَمِعْنَا نَادَى الْقَوْمِ فِي سَاعَةِ الْقُرَى  
 ١٠ وَمَاذَا قَالَ مَا تَابَ مِنَ الْعِشْقِ وَلَا سَتَرَ  
 ١١ وَلَكِنْ قَالَ يَارَبِّ الْعِلْمِ وَالْحُجْرَةِ  
 ١٢ فَرَأَتْ الْفُتْرَانُ كَمَا كَانَ هُوَ لِيَتَى هُوَ الْعَصَا  
 ١٣ وَأَنَّهُ كَانَ هُوَ السَّعِيرُ فَتَوَلَّى لَهَا سَمْعًا  
 ١٤ وَهِيَ يَارَبِّ هَبْ لَنَا لِيُفْرَقَ بَيْنَنَا  
 ١٥ وَهَبْ لِي يَتَى الْفَضَى بَلَا لَوْ يَتَى آخِرُهُ  
 ١٦ يَتَى مَا حُدِّثَتْ مِنْ قِيَسٍ حَبِيبٍ يَا زَيْنًا  
 ١٧ ثُمَّ مَاذَا كَانَتْ لَمْ كَانَتْ مَا تَرَى دَلِيلًا



GRAND HOTEL CASINO  
 AIN SOFAR  
 —  
 DIRECTION  
 NAGGIAR FRÈRES  
 AIN SOFAR  
 (LIBAN)

من أمتع معطود في زينة وادخل جبر في شينغ  
 وساق في جيم من زينة قمار تبارك ترسي الى البشاع  
 يشير من عالم جديد لعالم خلق القرقاع  
 هذا كمال العالمين فأت عزرة زوا في المطاع  
 فويل وري أنشتر ما يدم من طرد لآت والحناع  
 ومن فلول ومن جلول ومن نضال ومن زجاج  
 يحيى القدر الجسام يدم وجبر الشرب والسماع

و معطود القدر جينا قلم تبصر من اضمار  
 صرة القامد من نور سمو جبرت على الحرم والطماع

مستشرق  
 تدر 9  
 كاتر در شام  
 سكب على الحكمة البركي  
 من موقعا المحبب  
 زخيرة الحى والرباع  
 ذقن فى مائهم اليه  
 رعية نانا

من جاءهم من خيال الله  
 من جاءهم من خيال الله  
 من جاءهم من خيال الله  
 من جاءهم من خيال الله

GRAND HOTEL CASINO  
 AIN SOFAR  
 DIRECTION  
 NAGGAR FRERES  
 AIN SOFAR  
 (LEBAN)

[illegible]

التي لا ان يتيم المير ولولا ان تحقق  
التي قد مالا لولا ان يتيم ولولا ان تحقق

وإذا فاك الشفات إلى ملا  
هي لقد غاب وجه النسي  
[الشوقيات]

هلي يدي عن بني مصر كمالكم  
فما لمرها نصالح لفتها العرب  
[حافظ]

وأنا الخفي بشاريح مصر  
من بصر مجد لومه صان عرها  
[الشوقيات]

فصول

# الولفج الادبي

• نجمة فضيلة

- شوق ومصر الفرعية

• مناهات أدبية

- عالم القصائد الخمس

- كائنات مملكة النيل

- شوق وحافظ في الأطروحات الجامعة

• مناقشات

• حول كتاب (الشعر وصنع مصر الحديثة).

- رد مع خوري

- تعقيب على الرد



# تتوقف ومصر الفرعونية

عرفان تهيد

تحتل مصر الفرعونية مكانا مرموقا من أعمال شوق الأدبية ، النظرية منها والشعرية فقد ألهم لها أربعا من مطولاته النظرية ومسرحية من مسرحياته وبعض المقالات في « أسواق الذهب » وكثيرا من قصائده في « الشوقيات » . كما أنها كانت موضع اهتمامه ليس في فترة واحدة من حياته الأدبية ، بل كانت كذلك طوال تلك الحياة . وإن كان قد أبدى بها اهتماما خاصا في السنوات القليلة التي انقضت من ١٨٩٧ إلى ١٩٠٢ .

وعلى الرغم من هذا النصب الموقر الذي حظيت به مصر الفرعونية من اهتمام شوق وشاعريته فإنها لم تحظ من اهتمام الباحثين في أدب شوق بنصيب يتناسب معه روحا ومقدارا . وهو أمر يثير الاستعراب لأسباب أن هذا القطاع الفرعوني في أدب شوق والشعري منه خصوصا يزخر بالشعر الخالد ، وله مساس بكثير من القضايا والأسئلة التي يتدبرها النقد الحديث . والقيام ببعض هذا الواجب وسد هذه الثغرة هو موضوع هذا المقال ، الذي يتناول نصفه الأول الآثار النظرية في هذا القطاع الفرعوني ونصفه الثاني الآثار الشعرية <sup>(١)</sup>

مهم . ابتدأت هذه الفتح العلمية بحملة نابليون ، وجاء في أعقابها اكتشاف حجر رشيد ، وحدها حل رموز الهيروغليفية على يد الفرنسي شامبليون . فكانت باريز التي سكها شوق أثناء رحلته للعلم مركزا للمصريات المهم . وبها الآثار المصرية كالمسلة المشهورة في ميدان الكونكورد - واهتمام علمي وأدبي شديد بالحصارة الفرعونية ، الأمر الذي لفت نظر شوق إلى أهمية هذه الحضارة التي شمر ذلك الشاب المصري الحاد الدكاء أنه أحق من الغرباء برعايتها عند رجوعه إلى بلده

وكما كان الفرنسيون بالمرحوم بالاهتمام بالمصريات في باريس ، كذلك كانوا في مصر عند رجوع شوق إليها ، فكان العالم الكبير

واهتمام شوق الشديد بمصر الفرعونية يدعو إلى التسرع . فآثار المراجعة كانت ماثلة قرونا طويلة لشعراء العرب ، ومهم معاصرو شوق ، ولكن هذه الآثار لم تظهر منهم إلا مقطوعات قصيرة أو قصيدتين أو ثلاثة كما يلمح من مطالعة ديوان البارودي وإسحاق صري وحافظ إبراهيم <sup>(٢)</sup> . وللإجابة عن هذا السؤال أبعاد كثيرة سيما ما في هذه المقدمة بحث واحد

من المسلم به أن رحلة شوق في طلب العلم إلى فرنسا كانت من أهم المكونات لشاعريته ، ولم يكن شوق في حاجة إلى فرنسا لتدله على تاريخ مصر العربي والإسلامي ، لكنه كان كذلك حبال التاريخ المصري الفرعوني الذي فتح أعلاقه المستشرقون ولا سيما الفرنسيون

التي هيئت له الأمثلة لكبار الشعراء الذين تركوا وراءهم آثاراً ثمينة حائلة . فكان شوق في هذا مستلهماً هؤلاء الأدباء العرسيين العالميين والذي آثاره شعوره بالقدره وحب الصوف أن يحاربهم

## ٢ - محتاج السؤال الثاني أيضاً في مقدمة «الشوقيات»

وبذكر القارىء أن شوق كان يعلم بالرجوع إلى مصر من باريس وهو يحمل لواء التجديد في الشعر العربي وفي أهم قطاعاته وهو المسرح ولما صدم بإعراض الخديوي توفيق عن مسرحه تعدل مساره التي طوال حياته ولم يرجع إلى المسرح إلا في السنوات الأخيرة من حياته في ظل هذا الإطار أو للدار للعدل يمكن أن يفهم تأييد شوق هذه الرابعة الفرعونية : إذا كان القائم على السدة الخديوية معرضاً عن المسرحية كمن لا يلبق بشاعر العريز فليكتب هذا الشاعر الروايات كعويض عن المسرحيات ، وهي جسد أدبي أبقى بشاعر القصر ولكن موضوعاتها ليست مصر الحديثة ، كما في «على بك الكبير» التي قد تثير حساسية الخديوي العلوي ، بل مصر الفرعونية المثالية في القدم والبعيدة عن الأسرة العلوية

## ٣ - ولكل واحدة من هذه الرابعة معزى ، بل مغز غير أدبية

نومي . إلى مصر التي عاش فيها شوق - مصر الاحتلال الإنجليزي .<sup>(١)</sup> وهي في هذا تكملة لشعره السياسي الصريح ضد الاحتلال . وتكملة للحكايات الرعوية التي أجراها على ألسنة الجيوان في «الشوقيات» الأولى ، وكل واحدة من هذه الرابعة لها إيماءات إلى المشهد المعاصر حوالي سنة ١٩٠٠

«صدراء الهند» ، وبطلها رمسيس الذي يفتح شرقاً حتى يصل إلى الهند الصينية ، توحى بعظمة مصر التي احتلها بريطانيا ، مصر التي وصلت غزواتها إلى الهند الصينية - إلى أبعد من الهند التي احتلتها بريطانيا وأبعد من سرنديب التي هبت إليها محمود سامي البارودي . وهناك تفاصيل قد تكون أشارت خفية إلى الثورة العراقية .<sup>(٢)</sup>

«ولادياس» قصة ضابط مصري ، حماس (أماريس) ثار عن آخر المعركة «أرياس» وجعله الشعب ملكاً عليه . وكان قد صار حب ويد لادياس اليونانية ، ابنة صاحب جزيرة ساموس ، في صراع جرى بينه وبين بهرام الفارسي .<sup>(٣)</sup> والرواية بها أصداء سياسية واضحة عن الثورة العراقية ، والاحتلال . ويشبه أن يكون «حماس» رمزاً لأحد زعماء الثورة العراقية ، ولعله البارودي الذي كان شوق يحله عكس عراقي<sup>(٤)</sup> هذا ولعل في الرواية أيضاً محاولة لتأكيد ما قاله شوق في مقدمته للشوقيات عن جدته اليونانية تمار ، وكانت سيرة من سبأ المورة عاد بها إبراهيم باشا وأعتقها وقد رثاها شوق وقال فيها .

وما ملكوك في سوق ولكن لدى ظل القنا والمهرجات

وهذه لادياس اليونانية يؤتى بها إلى مصر ليس من سوق الرقيق ولكن معززة مكرمة وقد فاز بها البطل المصري حماس بعد صراع مع بهرام الفارسي

ماريت فيما على دار الآثار ، ثم معه ماسبيرو الذي كتب الكثير عن مصر القديمة ولا تزال فهرسته أساس فهرسة المتحف الفرعوني إلى الآن كما أن ولي نعمة شوق ، عباس حلمي ، أسهم في جمع الآثار المصرية وإقامتها في المتحف الحالي (كما يفهم من النقش اللاتيني) حوالي سنة ١٩٠٠ .

بعد تعرض شوق تعرضاً قوياً لمصر الفرعونية من هذه الأوساط التي كان يتحرك فيها ، في باريس قبل رجوعه إلى مصر ، وفي القاهرة بعد رجوعه . فلم يكن عجيباً أن يعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية في أدبه . وقد انعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية في حياته أيضاً فقد كان لشوق عزم خاص بالأهرام . وبعد عودته من المنفى اختار الإقامة بالحيرة قربها من النيل والأهرام ، وكان يزورها كل جمعة مع أسرته ولم يكتب عن هذه الزيارات إلا بعد انتقاله إلى داره الجديدة بالحيرة (بعد عودته من المنفى) ، لأن الأهرام كانت تزي من البيت الخديوي .<sup>(٥)</sup>

## ١ - الآثار الثرية :

تتألف آثار شوق الثرية في مصر الفرعونية من الأعمال التالية أولاً : أربع مجموعات ثرية هي : «صدراء الهند» أو «تحد المعركة» وقد صدرت سنة ١٨٩٧ ، و«ولادياس» سنة ١٨٩٨ ، و«على بك الكبير» و«آسر المعركة» سنة ١٨٩٩ ، و«شيطان بتاعور» من سنة ١٩٠١ إلى سنة ١٩٠٢ .

ثانياً : المقاطع المختلفة والمبعثرة في «أسواق الذهب» .

وكما أفاض شوق في الحديث عن مصر القديمة في هذه الأعمال الثرية ، براء بتفنن في الأجاس الأدبية التي أفرغ فيها أدبه الثري «فرعوني» والذي يمثل في هذه الآثار أولاً : فن الرواية ، كما في «صدراء الهند» و«ولادياس» و«على بك الكبير» وثانياً : فن الحوار ، كما في «شيطان بتاعور» ، وثالثاً : فن المقالة ، كما في مقطوعاته في «أسواق الذهب» . وتمثل للطلولات الأربعة - التي نشرت في حصون خمس سنوات ، والتي يمكن أن نوسم بالرابعة الفرعونية - الدور الفرعوني في أدب شوق الثري والموجة الفرعونية الأولى في أدبه . ولقد جاءت الثانية في العشرينيات من القرن الحاضر ، ممثلة في سلسلة الفضائل التي وجهها إلى توت حتش آمون بعد اكتشاف قبره . وهذه الرابعة الفرعونية تثير أسئلة كثيرة .

أولها : ما الذي حداً أحمد شوق - وهو الشاعر - أن يكتب هذه الرابعة الثرية ؟

ثانيها : ما هيبتا ومكانها في مسار الشاعر المصري ؟

ثالثها : ما معراها ؟

رابعها : ما مكانها وأثرها في الأدب المصري الحديث ؟

خامسها : ما صلها بشاعرية شوق وتصوره لنفسه ؟

## ١ - محتاج السؤال الأول هو مقدرة شوق الثرية التي صدر بها

الجزء الأول من الشوقيات والتي تبها القاريء إلى فن الشاعر في مقدوره أن يكون ناثراً ، عكس الأديب الناثر الذي لا يستطيع الشعر . وكان هذا إيلاناً من شوق إلى قراء شعره أنه سيقوم بتأليف سلسلة من الآثار الثرية . وفي هذا كان شوق متأثراً بثقافته العرسية

على القطاع الفرعوني ، ويمكن أن يعتبر خير ممثل له في تاريخ الرواية المصرية

ثانياً : أما مدعى «الرواية الاجتماعية المقامية»<sup>(١٦)</sup> «شيطان بتامور» يمكن أن يعتبر من رواد هذا الجنس الأدبي . فهذا العمل قد صارخ وجريء للمجتمع المصري في كل أبعاده ، وقالبه حوار ومقامة . وقد ظهر في حين كان محمد اللولحي ينشر «فترة من الزمان»<sup>(١٧)</sup> وقبل أن يظهر لحظ إبراهيم «ليالي صبيح» بأربع سنوات .

إذن هذه الآثار الشوقية للصورة لها مكانتها في تطور النثر الحديث . وإن كان شعر شوق قتل نثره وأخبطه عند القارئ العادي والعلة الكثيرة فيجب ألا يكون الأمر كذلك عند الباحث الشوق والعلة الفيللة

(٥) وعلى الرغم من أن توظيف الفصح الفرعوني في التراث المصري كانت رسالته اجتماعية وسياسية أحب شوق أن يدبها نثراً ، فإنه لا يخلو أن يصرف الشاعر الكبير وقتاً ومجهوداً ولا يتبع شعره به ، وهو الشاعر قبل كل شيء . ودراسة هذه الآثار النثرية دراسة متأنية تؤدي إلى النتائج التالية التي لها علاقة بشعر شوق وشاعريته :

أولاً : أثبت<sup>(١٨)</sup> من هذه الآثار لها مساس دقيق بشوق ونصوره لتعنه كبتامور مصر الحديثة لأسبها «شيطان بتامور» . وهذا العمل ملء بالمقاطع الشعاعية الموحية بهذا التصور والانطلاق الذاتي مع شاعر مصر القديمة الذي دعاه «آدم الشعراء»<sup>(١٩)</sup> ونصوره لوظيفة الشعر في المجتمع .

ثانياً . نر هذه الآثار الفرعونية جيد وسبع على ما به أسبها من المؤلف والمطروق . ولما كانت اللغة وسط الشاعر الفصح كانت هذه الممارسة للوسط - ولو كانت في قطاع النثر - زيادة لسلطان شوق على المصحي وتوظيفها كأداة تفكير ، الأمر الذي - ولابد - كان له أثره في قدرته المصجية على إدارته اللغة العربية في نظمه .

ثالثاً : وهذه الآثار مهمة لدراسة شعره القصائدي في مصر الفرعونية . فيها مقطعات شعرية فرعونية يجب أن تضاف إلى ديوانه . وأهم من ذلك أنه نر هنا بعض ما نظم في المستقبل . كقطعة عن الليل في «شيطان بتامور» التي ظهرت بعد سنوات كرائعة النائية في النيل.<sup>(٢٠)</sup>

...

ولم ينس شوق مصر الفرعونية في مقالاته التي نشرت بعد وفاته في كتاب «أسواق الذهب» فضلاً عن ذكر مصر الفرعونية ذكراً مستفيضاً في مقالاته «قناة السويس» و«البحر الأبيض المتوسط» أفرد لها مقالاً خاصاً أسماه «الأهرام»

وهذه المقالات أعطت بشعره في مصر القديمة عن رواياته النثرية ، والكتاب عرض لآرائه في الحياة والناس والتاريخ . وفي القطعة التي عن الأهرام أصداً من شعره و«أسواق الذهب» يجب أن يعتبر

أما «دل وتيان» هي تكلة وملحق لرواية «لادباس» ، وتصور غزو العرس لمصر زمن فيروز وغرام «دل» ابنة الفرعون بقائد الحرس «تيان» ، وحياة جادى بن متجانب صاحب الخلود ، ودخول الفرس لمصر ، ومصرع «دل وتيان» . والأصداً السياسية لتاريخ مصر في العفدين الأخيرين من القرن التاسع عشر واضحة ، وأهمها الثورة العربية والاحتلال الإنجليزي . ومقدمة شوق «لدل وتيان» قيمة وتزيد ما قبل سابقاً في هذا للقال عن سبب اهتمام شوق بمصر الفرعونية ، ومنها هذه الجملة التي تشرح مذهبه في معالجة هذه المواضيع الفرعونية التي طرفها غيره من الفرنسيين والألمان ، ولم يسط دلت من عريقته فقال «وأولى الأعلام بأن يزور مقابر الوطن ويقف على خرابته قلم عربي تمسكه يد مصري» .

١ - رواية الرابعة الفرعونية - «شيطان بتامور» - تختلف من سابقها الثلاثة في جسمها الأدبي . فهذه ليست رواية كهذه السابقة ، ولكن حوار أجراء شوق مع شاعر مصر القديمة بتامور<sup>(٢١)</sup> عن مصر الممتدة ، مترجماً فيه أسلوب شهرزاد في البوح والكتان . وهذا الحوار مهم بالآراء الجريئة في نقد الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية في مصر لعهده .

إذن هذه الرابعة الفرعونية أهمها الرئيسية ليست في عالم النثر الشوق . هذه الرابعة تولى قطعاً مهماً في عالم شوق العكري . وأهم عناصره هو احتلال بريطانيا لبلده ، وكيف كان هذا شغل شوق الشاغل ، هي تذكارات لوطبة شوق . وهذه الرابعة الفرعونية تصاف إلى شعره القصائدي في تأييد ما قبل عن وظيفة شوق ولعلها نوحى ، بل تصصح ، عن خواطر له في الثورة العربية لم يسمح شعره القصائدي بالبوح بها . وفي رد شوق البالغ على محمد فريد ليصاح ودلالة على مكانة هذه الرابعة عند شوق ، فالقالب أنه لم يعتبرها ديباً بقدر ما اعتبرها إقصاءً عن وطنه وعلمته لمصر . قال يخاطبه بعد تعداد الرابعة الفرعونية «ولو اطلمت على هذه الآثار التي تفتيها رباب الجمال وبهمها الرجال والأطفال لعلمت كما علم كثير من العقلاء قبلك - أنني كما وصفتي للرحوم مصطفى كامل ذلك للتقدير الصافي في لعالم الغاب يسقى الأرض ولا يصير المناظرون»<sup>(٢٢)</sup>

هذه الرابعة لها يذكرها مؤرخو الأدب الحديث ، وحينما يعطون يكون الذكر حائراً ولكن شوق - في ظل هذا التنبيه إلى آثاره النثرية هذه - جدير أن تعرف مكانته في تطور النثر الحديث . وصله في ريدة حسين من الأحاسيس النثرية الحديثة أو المشاركة في تلك الريادة

أولاً : الرواية التاريخية : كان السابق إليها ولاشك جرجي زيدان ، ولكن شوق لم يتأخر عنه كثيراً . ودوره في تطور الرواية التاريخية يتلخص في أنه هو الذي أعطى القطاع الفرعوني في التراث المصري حقاً . فجرجي زيدان كان شامياً غريباً عن مصر ، وكتب عن مصر القديمة رواية واحدة هي «أرموتة المصرية» . التي تلو حوزتها في آخر العهد البيزنطي . وهي تولى جبراً ضيلاً من إنتاجه الروائي الضخم . أما شوق ، المصري الضخم ، مركزاً تركيزاً شديداً

## الآلة الشعر قامت من ميامنه وربة النثر قامت من ميامنه

ولعل ذروة هذا النثر العالى هي المقدمة التي صدر بها القصيدة  
الفرعونية الشهيرة في «أسس الوجود» والتي يظهر فيها أمير الشعراء  
بإماما من أئمة النثر العربي الحديث.

### ٢ - القصائد

ولكن شوقي كان قبل كل شيء شاعراً. وهذه الحقيقة تثير  
السؤال الأهم في غرام شوقي بمصر العروبة. وهو: ما لدى أثر  
لعمامة البالغ كشاعر في هذه الفترة من تاريخ مصر؟ ولإجابة عن  
هذا السؤال تلخص مما يلي:

أولاً: لأن حضارة مصر الفرعونية كانت حضارة ذات صبغة  
دينية قوية، الموت فيها أهم من الحياة، والآخرة أهم من الأولى،  
تؤمن بالبعث وتجيء له الطعام والشراب وعربة الشمس. كل هذا  
فحن شوقي وهو شاعر ينظم في إطار هذه المفاهيم ويشبعها في مراثيه  
وقصائده في مصارع الدول والرجال.

ثانياً: لأن شوقي كان شاعر للماضي والتاريخ، طوف بمباريه  
ومحاربه في دار الإسلام وفي دار الحرب، وهو القائل: «الشعر بين  
أبوس» الطليعة والتاريخ فكان من الطبيعي أن تجذبه مصر العروبة  
التي كان تاريخها يمثل أطول فترة رسمية في التاريخ المصري بمهدده،  
وأن تجذبه هذه الحضارة العجيبة التي بزغت في فجر التاريخ وفي  
أصبحت ديارها ولاية في دار الإسلام بعد الفتح العربي، ذلك  
الفتح الذي يره بين فروع مصر جميعها في قوله المشهور:

في الحق سُلِّ وفيه أُنْجِدَ سُبُحُهُم  
سيفُ الكرم من الجهالة بفرق  
والفتح يعلو لا يوزن وقعه  
إلا المصيف حسابه لتفرق

وأعجبه فيها - فيما أعجبه - عنصر السيادة وانقوة التي أظهرها  
المراعاة في الوادي وفي غرب آسيا. وشوقي كان شاعر انقوة، فقد  
كان قريباً من السلطان، يشرف على الدب من علي. ويذكر لأبعاد  
الحرية الإسلامية للماضي بها والمخاضة

وثالثاً: بدء الأطلال، ومع أن هذه الحضارة بمجبية قد سلم  
قسم منها محطاً يأتها في الحقيقة كانت أطلالاً، وهذا مضمون شعري  
يستجيب له الشاعر العربي لاستجابة سريعة، فهو من إنجازات العصر  
للجاهل الباقية، ويحمل تجديداً على يد شاعر كبير يحسن فهمه  
وصياغته. فثمة الأطلال بلغ ذروته في شعر شوقي، وهو الذي وقف  
عليها في أمكنة مختلفة في دار الإسلام، فكانت هذه الأهرامات  
والمباني الفرعونية الغاية التي وصل إليها الشعر العربي في هذا  
المضمون الجميل.

وأخيراً: انصهر الدافق في حياة شوقي: فقد رأى الرجل في تاريخ  
أمرته ما يشبه تاريخ أسرة أخرى يرق عهدها إلى مصر الفرعونية التي

معتاضاً منها من مفاتيح «الشوقيات». وهذا الفهم يعطى الكتاب  
وظيفة أكثر أهمية من كونه يسهما في النثر. وقد أشار شوقي إلى بعض  
هذا عندما شرح مذهب الشعراء في كتابة النثر «أى حيناً يكونون في  
مزج معين لا يسمح لهم بالنظم». فهذه المقالات في «أسواق الذهب»  
تتعرضها على الشعر العالى في «الشوقيات» وكفى بهذا أهمية لها. وهي  
مثل على التكامل بين شعر الشاعر ونثره يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار  
في الدراسات المتأنية لشاعرية شوقي.

...

وفازت مصر العروبة بمسرحية واحدة من مسرحيات شوقي هي  
«الميزه». وهي وإن تكن مسرحية شعرية فإنه لحسن الإشارة إليها في  
هذا البطر من المقال الذي يتحدث عن نثر شوقي<sup>(١٦)</sup> فالشعر فيها  
قليل، إذ انهم شوقي في تأليفها بالأحداث للمسرحية أكثر من  
القصائد الغنائية، التي تكثر في «مصرع كلبوبانرا» و«مجنون ليل»،  
كما أنها صياغة جديدة لرواية «دل وتبان» النثرية. وقد أغص في  
الكلام صبا بالبحر مسرح شوقي، فلا ضرورة إلى إعادة هذا<sup>(١٧)</sup>.  
وإنما يذكر هذه المسرحية في هذا الموطن للتدليل على شمولية اتساع  
أدب شوقي في مصر العروبة، ورسالة للمسرحية السياسية، مثل  
رسالة الروايات، موجهة ضد الاحتلال البريطاني.

وهذه المسرحية أهمية خاصة في الكلام عن مسار شوقي الفني،  
الذي تعدل وتغير بارورار الخلد توفيق من المسرحية الشعرية  
الشوقية. وقد أشر سابقاً في هذا المقال إلى تراجع شوقي المؤقت عن  
كتابة مسرحية استجابة لرغبات القصر، وكيف أنه تناول الروايات  
بدلاً منها، وما «دل وتبان» وهذه هي الرواية التي استعالت إلى  
مسرحية بعد ثلاثين عاماً عند رجوع شوقي إلى المسرح. وهي تمثل  
البحر الأدبي الذي كان شوقي ليختاره - أي للمسرحية - لولا  
بمراض الخلد من مسرحيته الأولى «على بك الكبير».

...

وهكذا كانت هذه العرونيات النثرية تمثل اهتمام شوقي الشديد  
بالفترة الأولى القديمة من تاريخ بلده الذي ذكره هو في مقدمته  
«دل وتبان» وأوضح عنه في بقية المشهد:

وأنا الحق بسايرى مصر  
من يهن مجد قومه صان عرفها

وكان اهتمامه بها - كما قال بجانة شوقي المعاصروها - حسن  
مهم - ليس وليد إعجاب فحسب ولكن وليد إحساس أصيل  
بالشخصية المصرية - ويزيد على ذلك معيدين ومؤكدين لما قلناه  
سابقاً وهو أن أثر شوقي النثرية هذه تعد مشاركة ذات بال في النثر  
العالى الذي أوتى مصر القديمة عناية خاصة. وشوقي كان مطلعاً على  
هذا لأدب الأوروبي في مصر العروبة، ولم يشأ أن يكون الكاتب  
لمصرى متخلفاً في الكتابة عن تاريخ بلده صانع وكس وسد الثغرة  
وهكذا يجب أن تفهم أعماله النثرية في مصر العروبة والتي يجب أن  
تأخذ مكاناً في تاريخ النثر العربي الحديث عند مؤرخي هذا النثر  
وعكس ما ظن البعض، فإن هذه الآثار بها الكثير من النثر العالى  
وهي تبرز ما قاله فيه بشارة الخورى وهو يرثيه:

ذكرها القرآن الكريم ، ألا وهي الأسباط . وهكذا جاء أجداد شوق إلى مصر عرباء زمن محمد علي ، ورأى الشاعر هذا التشابه الغريب مثلاً في يوسف الصديق وكان من الواقدين الذين ربحت تجارتهم كما ربحت تجارة جد شوق وسماه . ولم يكن من الصعب على شوق أن يحدث شيئاً من الانطباع المتأني بينه وبين يوسف ، لاسيما وقد صار حديق مصر يدعى العزيز ، وهو القلب الذي أعطاه القرآن لوزير فرعون الذي اشترى يوسف ، فصار شوق شاعر عباس حلمي ، أي شاعر العزيز ، وقد اعتد بهذا اللقب وأشار إليه في البائية المعروفة :

شاعر العزيز وما

بالقليل ذا القلب

ومن يطالع الشوقيات بإمعان ير آثار هذا الاتصال الروحي مع مصر الفرعونية القرآنية ، فالإشارات إلى يوسف متعددة ، وكثير منها إشارات ذاتية تدل بجلاء ووضوح أن شوق قد يكون أصيب بما يمكن وصفه بالمقدسة اليوسفية . وأعرب الظن أن فكرة العفاف التي ترددت في عروبه متزعة من حياة يوسف ، أو من تلك الحادثة التي تصف علاقته مع امرأة العزيز ، وهذا يبين على فهم بعض الآيات في شعر شوق ، بل هو المفتاح لمصر الأعلاقي هي العزلة المشهورة وندعوها بقوم حياء ، هالك بيت معروف

جاءتني نوني الحصى وقالت

أنم السماس أيا الشمره

والنصران الأول من هذا البيت لا يمكن أن يفهم من السياق وحده ، وفيه الصحيح يتم بسورة يوسف ولانها الآية ، وقد ثبت قبضه من قديم .

ولم يكن من السهل على شوق ، وهو مسلم دستور القرآن ، وشاعر مثرم يعظم في إطار الخلافة والجامعة الإسلامية ، أن يقف على أطلال المراجعة ، وهم قوم لم يذكرهم القرآن ذكراً جميلاً . كما أن ذكراهم في العصر الحديث قد أثارت كثيراً من الأهواء السياسية ومزیداً من التيارات التي لم تهش لها القومية المصرية في النصف الأول من هذا القرن . فكان في هذه الأطلال مرآة ومهام كثيرة وليس أدن على طنة شاعراً من أنه عرف كيف يتجنب هذه المرآة ويخلص منها إلى فهم لمصر الفرعونية ، مكته من استقلالها للخدمة بلاده وخدمة الشعر العربي . واستلزال شوق للفرعونيات في خدمة مصر يتحصن في الأمور التالية

أولاً . نظر شوق إلى أن مصر بعد الاحتلال البريطاني كانت في حاجة إلى دفاع على الصعيد الحضاري لاستعادة استقلالها . فكانت تلك الانتاحة من صميمه التدريجي التي عرّض فيها شوق قضية مصر أمام مؤتمر استشرقين مرة في جيف ، وأخرى في أثينا في قصيدتين أدخل في بياض مصر لفرعونية . والمضى المصطفى ميبها واضح : فهو يعمى على بريطانيا احتلالها للوادي الذي كان مهداً للحضارات ومقرراً للماعير في كثير من الأحيان

هو يقول طوراً

علمت كل دولة قد تولت

أنا سئها وأنا السلا

وتارة يقول

مشت عمارهم في الأرض روما

ومن آثارهم قبت ألبا

ثانياً : استغل مصر الفرعونية في إطار القومية لاسميه . وهي المفهوم السياسي الجديد الذي جاء به رعاة الصهيونية بعد عودته من فرنسا . فهو يستعين بمصر الفرعونية في تأكيد وحدة مصر وهويتها وإقليميتها تاريخياً ، ويقوده هذا إلى تبرير بعض الأشياء في حضارة مصر القديمة كاستعباد الفراعنة للناس في بناء الأهرامات فيقول :

هو من بناء الظلم إلا أنه  
يبصر وجه الظلم منه ويشرق

ثالثاً . يستغل شوق مصر الفرعونية في إدكاء الروح القومية المصرية ويستبسط العرب من تاريخها في كثير من المناسبات السياسية والاجتماعية ، كما فعل في قصيدته عن البرلمان وتمثال مهنة مصر وأحياناً برص من ملامح من تلك الحضارات عندما لا تروى ، كقوله محاذ توت عبح امير

ومما الفرد بالفرعون وي

وقالت دولة الشمره

ولم يكن شوق ، الوحي السياسية والقومية في استقلال مصر الفرعونية ، ولكنه نصدي للمواجهة بين وبين مصر القرآنية . فجهاد على لطيف أرضي به صميمه الشعرى وصميمه الديني ، ويتحصن هذا الإصرار في معادلة مفادها أن الأثنياء صيوف الفراعنة لجأو إليهم في عهم فيقول

أين المراجعة الألى استنرى بهم

عيسى ويوسف والكلم المصطفى

للوذون الساس مهبل حكمة

أفنى إليه الأنبياء يستحقوا

وان مصر الفرعونية أرض مقدسة . هبطها الأنبياء ومشوا على ترابها . وبرت فيها أول الشرائع ، كما أنها أنجبت أم العرب ، مهاجر أم إسماعيل . ما كانت سوى قناة مصرية من أرض الفراعنة

والسؤال الأخير الذي يمكن أن يطرح في موضوع شوق ومصر الفرعونية هو كيف أفلح شوق في تحميل الشعر العربي بهذا المصون الجديد ؟ وكيف كانت النتيجة شعراً فيه الذوق العربي ؟ والجواب على ذلك أن شوق كان يتحرك بهم وأناة وحذر . في محاولة هذا التجديد توكأ على الشعر القديم وعلى القرآن الكريم وأحسن التوكؤ

٣

لهذه القرونيات مكانة خاصة في أعمال شوق الشعرية ، ليس في إطار الأدب العربي فحسب ، ولكن في إطار الأدب العالمي أيضاً ، الأمر الذي يعطى لشعره في هذا المضمون بعداً عالمياً واسعاً .

لقد أضافت هذه القصائد الفرعونية مضموناً جديداً واقعياً إلى ديوان الشعر العربي أصل شوق محلاً فريداً بين شعراء العرب قديماً وحديثاً . فشراء العرب في العصور الوسطى مرّوا على مصر الفرعونية مرور الكرام كما فعل اللقي ، وكان شعرهم أجاباً ميباً على المهمل كما يهتم من البحري الذي جعل المراجعة أرباباً من تنوخ . ثم زاد حظ مصر الفرعونية من الشعر العربي في العصر الحديث عندما نظم فيها البارودي وصبري وحافظ ولكن النبرة الخطائية بقيت غالبية على هذه القصائد التي لا تسمو نوعاً ومقداراً إلى روائع شوق

وبعض السرى تفوق شوق بكس في أنه مر على مصر الفرعونية مرور البلاء وأطال للزور وواصله طوال حياته من أوها إلى غيرها وكان يرجع إليها في كل مناسبة تمنح له بالرجوع ، وكان شعره ميباً على العلم ، لأنه عاصر الاكتشافات الأثرية التي تلت حل رموز الهيروغليفية والتي كشفت عن معالم تلك الحصار العجيبة ، فيصبح شوق هو الشاعر الوحيد الذي أسرع إلى استغلال تلك المنح العلمية في شعره ، فأجبا شعره حصاراً بكاملها ، وهي حصار أثارت إعجاب الناس في كل زمان ومكان

وهذه الحصار المصرية القديمة فتحت عمام أوروبا وبعضاً من أدبائها وفنانيها الذين نظموا فيها ، أمثال الإنجليزي «شلي» و«هيت» ، والفرنسي «بيير لوتي» ، الأمر الذي يضع فرعونيات شوق في سوق الأدب العالمي ويسبب صعيداً صالحاً للموازنة . ومهما اختلفت الأدواق في التقويم للمقارن لهذه الآثار الأدبية يبق شوق فارساً متقدماً من زمان هذه الحلة العالمية . هؤلاء الشعراء كانوا يطمون في مصر الفرعونية نظماً بعكس اتجاههم الوجداني الذي كان له ميل إلى الأماكن البعيدة ، وكانوا زواراً أو سائحين يهبط أحدهم مصر ، ولا يظيل الإقامة بعد أن يرغى شوقاً عابراً إلى رؤية هذه الأماكن والآثار . بينما كان شوق ينظم في آثارها في نفسه ووجدانه نداء أصح وأوسع ، لأنها آثار بلده التي يحترها ، ولأنه كان يجاورها ويطن مشاهدتها والتأمل فيها ، ويقف أمامها ويتعامل معها ويتحدو ، الأمر الذي جعل من هذا كله تجربة واسعة صادقة في وحدان شوق انشغى

عمل هذا الأساس يكون شوق فريداً بين شعراء الأمم الذين هتتم هذه الحصار . لأن هؤلاء ألخوا بها بلاناً عابراً . عكس شوق ، الشاعر الوحيد بين شعراء الشرق والغرب الذي كانت له هذه طولة متأنية مع هذه الحصار وآثارها ، والذي قام بعمل مشبه لما قام به الأثريون . وهذا مع مصر فرعونية من لحدها . ليس في كلام حورون مقي ، ولكن في شعر عادو له مكانة في سوق الأدب العالمي . ولعل دروة هذا الشعر المصلي هي المقاصع التي ترادف ما يدعى في الأدب الأوروبي Ekphrasis أي وصف شاعر

وباحس ما حصل ! ما الشعر القديم فقد أخذ منه بناء الأطلال ، وهو مضمون أحسن معالته القدماء ، ولكن شوق أعطاه إطاراً جديداً ومعنى جديداً أجاب به المضمون القديم ودل على حيويته وقابليته للتجدد . وأما القرآن الكريم فقد أذاب كثيراً من أصداؤه وأشدائه الفرعونية في شعره وجاء به شيء من تداعي المعاني ، وكثير من الإيحاءات القرآنية فانسم هذا الشعر الفرعوني بسمة الجلال القرآني ، ووقع موقع رمي وقبول عند القاريء العربي ، لأن هذا التصير المص عن تلك الحصار المصرية حرج في أداء لغوي لا يمارق البلاغة القرآنية والشعر القديم .

هكذا كانت فرعونيات شوق تجديداً في مضمون الشعر العربي بعداً من التراث . وقد توفرت له في ميدان القول الأدبي أسرار النداء وتلبية . لقد عرب شوق في شعره مصر الفرعونية وقرب تلك الحصار القديمة من مصر العربية عندما جعلها جزءاً من ديوان الشعر العربي الحديث

\*\*\*

فصائد شوق الفرعونية متفرقة في ديوانه ، ويمكن أن تضاف إليها لمقتصات المنتثرة في رواياته الفرعونية الثلاثة ، وفي حوار مع شيطان بتدور ومسرحية فيز . ولكن الشعر العالي منها في الديوان لأسيا في الجزء الأول والثاني والرابع

تبدو مصر الفرعونية في ديوان شوق في قصائد كاملة متفرقة لها ، أو مركبة ، كعنصر في بناء قصائد أخرى طويلة وقصيرة .<sup>(١٥)</sup> والقصائد الكاملة التي تذكر مصر الفرعونية حسب ترتيب مجيها في لشوقيات هي «ذكرى كارتارغون» ، و«أبو الحول» ، و«توت حنح آمون» ، و«أسس الوجود» ، و«توت حنح آمون وحضارة عصره» ، و«توت حنح آمون والبرلمان» ، و«نخال نهضة مصر» ، و«أثينا» .<sup>(١٦)</sup> والقصائد التي تذكر فيها مصر الفرعونية في مقاطع مركبة في بناء القصائد هي : «كبار الحوادث في وادي النيل» ، و«على سفح الأهرام» ، و«الرحلة إلى الأندلس» ، و«أبها النيل» ، و«أندلسية» .<sup>(١٧)</sup>

وهذه الفرعونيات يمكن أن تقسم إلى قسمين ينسبان إلى فترتين من مسار الشاعر المصلي ، الأولى تمتد من مطلع حياته الشعرية حتى عيه إلى إسبانيا ، والثانية من رجوعه من المنى حتى مماته . في الفترة الأولى كان ذكره لمصر الفرعونية مركباً في قصائده الطوال الخالصة ، كالمصرية التاريخية والنيل ، وكان يظله فيها وميسر ، العاتع الكبير .<sup>(١٨)</sup> وفي الفترة الثانية صار ينظم قصائد كاملة في مصر الفرعونية متجاوياً مع الاكتشافات التي قام بها الأثريون في العشرينيات ، لأسيا اكتشاف قبر توت حنح آمون ، الذي دفع إليه شوق ثلاث قصائد كاملة ، و«تكتشف قبره - لورد كارتارغون - قصيدة ربعة» .<sup>(١٩)</sup> وفي قصائد هذه الفترة الثانية أصبحت الإنشادة مركزة على الحصار الفرعونية ، التي كشفت عنها شكل لاقت مقبرة توت حنح آمون ، كما كانت قصائد الفترة الأولى مركزة على خروج رمسيس الثاني ومعد مصر المسكوى في أيامه .



لمجزات الفنون التشكيلية من صور ونماثيل ومناظر. وهي في فرعيات شوق مثله في وصفه للأهرامات والمعابد، ولأبي الملوك،

ولنداريات مقبرة توت عح امون، التي كشف النقاب عنها في العقد الثالث في هذا القرن.

## المواش

(١) على أول من أوزني فرعيات شوق اعتبارا خاصا هو محمد حبيب. أنظر مقاله «التاريخيات والنوحيات في شعر شوق»، مهرجان أحمد شوق ١٩٥٨. لاسيا الصفحات ٢٠٣ - ٢١٨ حيث يقيس الكثير من أشعار شوق الفرعونية. أنظر أيضا الفصل الذي كتبه محمد محمد الحوي وحاضرا معاصري القصائد الفرعونية في وطنية شوق. الطبعة الثالثة (دون تاريخ) ١١٩ - ١٤٨ وفي مختارات كثيرة من هذه القصائد. أما فرعيات شوق الثرية ظلت تذكر أحيانا في الدراسات الشعرية واتهم القديسات التي ظهرت وبها ذكر فرعيات شوق في مقال قدم لهرجان ساطع وشوق الذي نشر في القاهرة بقلم محمد دغلول سلام.

(٢) أنظر الحوي في هذه القصائد في مقاله المذكور سابقا. ١٤٥ - ١٤٦. وأما معه في قوله لها والنوحيات فيها وحب رواج شوق

(٣) أنظر ما قاله ولده حبيب في أن شوق، ص ٩٨ يصفير بالذكر أن شوق قبل اعتكاف إلى الطيرة بعد المن كان يسكن للطيرة حيث كان يحاط بأشجار مهيبة فرعونية فلطيرة كما هو معروف ليست إلا مذبذب من الحضارة الفرعونية القديمة وظل لا تزال مطلب قائم إلى اليوم.

(٤) لم يكن شوق شاعر قصير مصعب، بل كان أيضا كاتبًا ومبتدئًا في سبائك (٥) نثر شوق في كتابه «عندما كنت» برواية الكاتب المصري محمد حبيب. أنظر «عندما كنت» وهو من أشهر قصصه. ولعله نثر أيضا في إحدى قصصه «عندما كنت» فتلون القوس في «مناظرات الليل» وهناك يظهر «عندما كنت» وهو من أشهر قصصه.

(٦) ذكر وقائع الطهطاوي عهد (أمازيغ) في تاريخ مصر القديمة وذكر «عندما كنت» أن شوق أرا كتاب الطهطاوي وذكر ما قاله عنه في «مناظرات الأديب المصرية في مباحث الأديب المصرية» (القاهرة، ١٩١٢) ص ١٨٩ - ١٩٠

(٧) كان البارودي يتسبب إلى الملك الأكبر بارسي. ولقد رآه عرابي جديرا بحكم مصر بدل الخديو توفيق.

(٨) أحمد شوقي في دول وتنازل على رواية الكاتب الأكل جورج نيرس. ومن الممكن أن شوق تذكر ما قاله الطهطاوي من سبائك قصصه «عندما كنت» في «مناظرات الأديب» ص ١٨٨ وما قاله هيرودوس في تاريخ اليونان الذي يذكره شوق في مقاله عن البحر الأبيض المتوسط في «أسواق الذهب».

(٩) ولعل شيطان يتناور - هذا السبب - كانت أقرب هذه الآثار الثرية إلى نفس شوق وكان قد أولى متناور اهتماما في أول وولائه، «عندما كنت» - إلا أنه لم يجد أشخاصا الرواية الرئيسية - مؤيدا لأشبه إلى عهد رحيمس وربما طرب أشبه المادى طرب الكهان في مصر.

وقد أنشأ شوق في هذه فن يتناور كان شاعر وعصبي الذي نظم قصيدة مركة فادش إلى حاضرها رحيمس، وهو الفن الذي كان شاعرا عندما كتب شوق «شيطان يتناور» ويمنح هذه القصيدة اليوم إلى الفن أن يتناور كان اسم سبطان الذي نسخ من القصيدة على اليدوية ويبدو أن هذا الخط أنشأه الكاتب الأكل نيرس - أنظر سلم حرس، الأديب المصري القديم، القاهرة، ١٩٤٥. الجزء الثاني ص ١٤٩

(١٠) أنظر حرس في هذا وأدى شعر شوق شاعرا ونسرحي - دار المعارف، ١٩٨١ ١٨٦ - ١٨٧

(١١) أنظر محمد هيكمل نصير الأديب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى عام الطرب الكبرى الثانية - دار المعارف، ١٩٧٨. ص ١٨٢

(١٢) ظهر كتاب «عندما كنت» في عام ١٩٠٧ وكان قد ظهر قبل ذلك مسجلا في «مناظرات الشرق» بعنوان «عندما كنت» من الزمان، من أبريل ١٨٩٨ إلى أغسطس ١٩٠٢

(١٣) «عندما كنت» بالإضافة إلى شيطان يتناور، أنظر حاشية (٩)

(١٤) أنظر شيطان يتناور بقلم محمد سعيد الفريان القاهرة - ١٩٥٣. ص ١٦٧

(١٥) «عندما كنت» ١٣٦ - ٢٢٧ - ٢٢٩

(١٦) ومصر كبريات أيضا يمكن أن تذكر في هذا الملحق، مثل الزعم من أبا القاسم القصير للقصوى في تاريخ مصر فإن القصير الفرعونية هي واضح من أشخاص الرواية - مثل أنوريس الكاهن للقصوى الفرعونية، وكذلك الأهمية التي أعطيت لأنوريس الإله الفرعونية في للسرعية

(١٧) وأنوريس شوق شريف أنظر عنه في شوق شاعر العصر الحديث دار المعارف ٢٠٨ - ٢٢٠

(١٨) وأول من فعل هذا كان وقائع الطهطاوي عند ذكر أسماء هيرودوس (١٩) رحيمس فنال الذي يتسبب هيرودوس في فعل شوق وهذا فعل بعض النقاد في قصيدة وطنية أنظر أحمد الحوي - المصدر السابق، ٤١ - ٤٢

(٢٠) ولذكر أيضا في إثارات عابرة في كثير من القصائد

(٢١) أنظر التوثيق، الجزء الأول - ٨٤ - ٩٠ / ١٣٢ - ١٤٥ / ٢٦٦ - ٢٧٤ ول الجزء الثاني، ٥٣ / ٩٢ - ٩٩ / ١٥٧ - ١٨٣ / ١٨٩ - الجزء الرابع ٦٦ - ٦٧

وعندما يذكر أن عهد «أسر الوجود» الذي نظم فيه شوق قصيدته «عندما كنت» في العصر الطهطاوي ولكن الإلهة التي تقيم لأجلها القديس - يذيس - كانت فرعونية - وكذلك تفرش القديس التي لا تزال قائم إلى اليوم

(٢٢) أنظر التوثيق، الجزء الأول - ١٨ - ٢٣ / ٢٣ - ١١٤ الجزء الثاني ٤٤ - ٤٧ / ١٠٧ - ١١٠

(٢٣) وكان ياحود هيرودوس تابعا في ذلك مؤرخي اليونان، وقد سجلت الإشارة (حاشية ١٨) إلى أنه نثر في هذا برقاغة الطهطاوي الذي ذكر هذا الفرعون في قصيدته الوطنية والأرجح أن الطهطاوي فعل ذلك متأثرًا بمتنول في روايته «مناظرات مراك» التي ترجمها الطهطاوي إلى العربية (حاشية ٥)

(٢٤) من الممكن أن تنحى هذه الطريقة الشعرية أو الرماية في الفرعون المقي، الأمويات



# عالم

## القصائد الخمس

### بين الواقع والحلم

#### قراءة في قصيدة "أحوال شمو"



#### اعتدال عثمان

ديوان أدونيس الأخير «القصائد الخمس» - عليها المطابقات والأوتال - كون شعري له مداراته وقوانين حركته الخاصة ، ونزبطه وشائج عدة بأكون أخرى هي دواوين الشاعر السابقة . لكن أدونيس يظل متميزا ومتفردا في كل ديوان جديد . إنه ما يزال علم ، ما يزال يكتب ، يتخلق بين أصابعه أكران شعرية باهرة ، ولا يسمح لمملكة الحلم هذه أن تشيع يستمر أدونيس ، في هذا الديوان الأخير ، إنجازاته الشعرية السابقة ، يشد رقعة سيجها إلى أقصى اتساع تحمله ، ويضفي عليها طابع الديوان الخاص .

لقد ذاب أدونيس - لها جدا بداياته الأولى<sup>(١)</sup> - على الترح بين الغياب المطلق عن الواقع والحضور الظاهر فيه ، أي أنه يطلق حساسية الشعرية من خلال الوعي لتعوم في عوالم الحلم الغريبة الشاسعة ، ثم تعود فتقيم وحدة بين عالمي الواقع وما فوق الواقع ، وذلك عن طريق تحويل الأفكار إلى أشياء مادية والأشياء المادية إلى أفكار<sup>(٢)</sup> والأمثلة على ذلك كثيرة تشكل معظم أعمال أدونيس ، كما تظهر لمن القارئ دون دراسة تفصيلية متعمقة ، بدءا من «أوراق الريح» ١٩٥٨ ، و«مرورا» «بأغاني مهيار الممشى» ١٩٦١ ، و«كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» ١٩٦٥ ، و«المسرح والمرايا» ١٩٦٨ ، و«وقت بين الرماد والورد» ١٩٧٠ .

غير أن الشاعر يطلق أحيانا في مقاماته الخفية ليكشف «عوالم الخسوف»<sup>(٣)</sup> كما حدث في ديوانه «مفرد بصيغة الجمع» ١٩٧٧ يحدوه طموح بي ، لكنه من ينكسر كقصو : ونسحق أمام بوته ، فلا يبقى منه سوى هشيم

«ولفتت كلماته نهدي وتطوف  
رفق هائزه»<sup>(٤)</sup>

ذلك لأنه يعلم دائما بأن يدخل «في غير الممكن»<sup>(٥)</sup>

ويبدو الإحراق في الحلم الخدياني ، والانتعاد عن الواقع المحسوس خروجاً مؤقتاً للشاعر على مشروعه المعكرو في إطاره الأشمل ، لأن أدونيس مثقف طبيعي له إسهامات هامة في ثقافتنا العربية المعاصرة . إن بحثه الهام «الثابت والتحول» - بحث في الاندماج والإبداع عند العرب - جهد علمي ضخم يدل على هموم مثقف يحمل عبأ أزمة

ويعقب أوبة الشاعر إلى الأرض ديوان «قصائد الخمس»  
وبدأ قصيدة «أحوال نمود» :

رجع القول إلى أحوال نمود ،

وتبدو الجملة الافتتاحية - في القصيدة - كأنها استئناف لحركة مستمرة خارج ضياء القصيدة نفسها <sup>(٩)</sup> ، قد تكون حركة التهاوؤم الخلقية التي انتهت في الديوان السابق بالعودة إلى الأرض ، وتستأنف هنا يرجع القول إلى أحوال نمود وما تنبئه من تداعيات تاريخية تنسحب آثارها على الحاضر (كما سوف يظهر عند تحليل القصيدة) هذا السجال ، أما الاحتمال الآخر فقد يكون استئناف حول بدأ في قصائد أخرى شغل فيها الشاعر بواقع الأمة العربية مثل «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» <sup>(١٠)</sup> ، على سبيل المثال ، أو غيرها ، ما يهتني هنا هو تلك الحركة التي تبدو كأنها حركة دائرية تبدأ من حيث تنتهي وتنتهي من حيث تبدأ .

إن القراءة الأولى تفضي إلى تماثل تلك الحركة الدائرية مع حركة لطيفة ودورة العصور ، وارتباط أسطورة أدونيس ، الإله الإهريق ، بتلك الدورة <sup>(١١)</sup> ويبدو الديوان كأنه دورة من تلك الدورات يطالع أدونيس من خلالها في موسم من مواسمه البنية متربعا على عرش قصائده الخمس ، متأملا في بديع صسعه في «المطابقات» ، عتقا دورة حياة الديوان في «الأوائل» التي هي ، في الوقت نفسه ، نهايات وبدابات لدورة جديدة

ولادونيس في مواسمه عطفوس ، قد يعذب عليها عطفوس لأسطورة فيسطر المبيق أو تخرز أو الصنقاء أو بروميشيوس أو أورفيوس ، وقد يغلب عليها عطفوس الرمر ميرر مهباز أو السهول ، أو الرمر التريجي ، غلتمع وجه على بن أبي طالب أو الحسين بن علي أو معاوية أو النفرى أو الحلاج وغيرهم ، أو الرمز الأدنى متجسدا في أبي العلاء أو أبي نواس أو أبي تمام أو المتنبي ، أو رموز أخرى مثل بيروت أو دمشق أو الأرض ... الخ . كذلك يغضب - أحيانا - عطفوس الحلم فتلاق عطفوس كلها وعطفوس غيرها ، نابعة من أهوار مبهولة عبر مرئية كلمة وراء ظواهر الأشياء .

والعطفوس الغالب على ديوانه الأخير هو عطفوس الواقع المتوتر الذي يحاول الشاعر الاتصالات من معوقات امتداداته التاريخية ، فيمتطي صهوة الحلم وطاقاته اللانهائية ، عابرا به نحو آفاق الزمن الآلى ، وأول ما يلعت الانتباه في عناوين القصائد الرئيسية الخمس في الديوان ، هو ارتباط المتنبي منها لارتباطا مباشرا بمدى عربية قديمة ، بادت أو ماتزال قائمة ، هي «هابل» و «مراكش» - فارس . وتستندى قصيدة نمود أحوال تلك القبيلة البائدة التي سكنت وادي القرى ، وورد ذكرها في آيات قرآنية كثيرة ، كمكة لقوم كذبوا بالأنبياء ولرسول فأخذهم الملاك جزاء ما فعلوا

الفكر العربي ويعايشها . ويفرد أدونيس كذلك جهدا خاصا في كتابه «رمن الشعر» للتعريف بحركة الشعر العربي الحديث وبسط ماهيتها ومعانيها ورواياتها المختلفة التي تتعلق بالشكل والنسج والصورة ، وعلاقة الشعر بالملسعة والحياة ، وعلاقته بالقارئ المطلق وغيرها من القضايا العسبة ، إلى جانب مطرات أخرى ثابتة في الثقافة العربية بشكل عام . ويواصل أدونيس طموحه الخسور في آخر أعماله الثرية «مائة لهيات القرن» - بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، هيؤسس - من خلال بيانات تعرض عن واقع الحال - حال الشاعر والشعر والثقافة ويجمع العربي - منطلقات الحركة الطليعية وآفاق مساراتها .

إن مجال طموح أدونيس ، كما يظهر في أعماله يقترن بالحلم بواقع معبر ، إنه يحتطف من الحلم رؤاه الباهرة ، يهرسها في قلب الحاضر شعرا متوهجا ، وكلما شعر بمأساة الاتصال بين عوالم الرؤى والواقع الراكدة للبعثر يؤوب إلى وحيل جديد لعل اللغة تشر فعلا ، لعل الحرف يلين ، يضيء طريقا أو يزيح حجرا ، ولعل الكلمات تصنع علما أكثر بهاء . وتستخدم كلمة «حلم» في قاموس أدونيس الشعرى مقترنة دائما بكلمة «رؤيا» ويغلب على قصائده الصيغة الخلقية الرؤيوية وإن لم تأخذ القصائد عنوان «حلم» صراحة . والحلم أو الرؤيا فرع من الشطح ، إذا استخدمنا المصطلح الصوفي ، يتجاوز العقل والمنطق والواقع ويقفز بالفرابة والتخيل واللامنطقية ، ويشيح ، في مجال الإبداع الشعري ، نوعا من الخسور في بدنية اللغة ، يتطابق الخسور في بدنية العالم بلغة الصيغة ، إنه صفة البكارة النعومة يليها الشطح ، أو هو اللغة لها وراء اللغة <sup>(١٢)</sup>

وإذا كان الشطح في الشعر يقتضي غيوبة عن اللغة بالمعنى الاصطلاحي ، شأن التصوف الذي هو غيوبة عن العالم بالمعنى الاصطلاحي كذلك ، فإن الشاعر أو التصوف لابد أن يعود إلى عالم المحسوسات بعد سياحته في اللامرئي مزودا بكشوف الرؤيا . تلك هي النقطة التي ينتهي عندها ديوان أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» وبدأ بها ديوانه التالي «قصائد الخمس» - تليها المطابقات والأوائل <sup>(١٣)</sup> .

إن النبي ، الذي اتسحق أمام العناصر التي تمردت عليه ولم ترسخ لنبوته ، يعود من مثاه الحلم في ختام «مفرد بصيغة الجمع» يقول :

وأنت أيها الأشلاء الباقية من أحلامنا

نحوس حول صيواننا

أجسادنا لتوه الطرفان

وليس في ألقاضنا غير المحيطات

والآن أول البحر

أنا للصارية ولا شئ يعطوني /

والآن نزل الأرض <sup>(١٤)</sup> .

أما قصيدة «عطفوس بلا قصد» حبيب احتمالات ، «فهي أشبه ما تكون بشعائر عبادة سرية ترفع قربانا في مذبح الشعر إلى المرأة - المدينة» وقد تكون للمرأة - المدينة هي القربان الذي يدبح في

عليها شعافية الحزن للرسم على قسبات الناس

وعندما تتجلى ثمود - الحلم - الماصي - الحاصر ، تتكرر جملة «لم أعرفها» ، تشير الجملة إلى تلاقى الزمن بحده في الشخصية الشعرية ، وتكشف عن بداية تفاعل مركب ، ويتحرك هذا التفاعل للركب ليجمع بين الصوت الواحد المتعدد الذي تقاطع عبر صوته أصوات أخرى (كما سيظهر في تحليل القصيدة) وبين الواقع عندما في أحوال التاريخ

وتكرر الجملة مخرومة عقب الحمل الشعرية الثلاث الأولى ، في القطع الثاني ، لترسي أساس العلاقة بين المحورين الأولين ، أي محور ثمود - الماصي - الحاصر ، ومحور الشخصية الشعرية . وتظهر أهمية نفسها ، عند حذف ضمير الغائب العائد هل ثمود ، فتصبح «م أعرف» ، لتكرر ثلاث مرات متتالية في نفس القطع . وبينما تعجب ثمود ظاهرياً بظل حضورها مضمر في تصاعيف الغربة التي تنطوي عليها أحوالها :

«وتقول الصحراء للماء

بدا من هدى الصحراء

والأشياء للولية ليست هولية ، - (ص ١٣)

وبينما تعجب ثمود في جملة «لم أعرف» يتعدد صيغ «شخصية الشعرية» ، يجهد في تقديم المحور الثالث في القصيدة ، وهو اللغة ، أو الوسيط الكيماوي الذي يحدث تفاعلاً حيويًا بين المحورين الأولين ، من خلال معاناة الخلق وتشكل القصيدة ، هذه المعاناة ، التي تشبه المعاناة الصوفية ، تتكشف تدريجياً ، لتصل إلى ذروة ينصهر فيها الزمان والمكان ، فتجاوب العناصر الكونية والبشرية في لحظة تحقق الرؤيا واكتمال القصيدة .

ويجتمع المحاور الثلاثة ، في نهاية القطع الثاني ، لتصر عن جماعة اللغة ، تلك التي تأتي أن تلين بين يدي الشاعر لتقول أحوال ثمود . ويحقق الكاتب هذا المعنى عن طريق استخدام نسق يعتمد على الأسطر الجمل التالية

«... لكن

من أين أجيء ، وكيف أجد للكلمات الخمس ، ولغة الأحشاء

لأقول الأشياء ؟

... أحوال ثمود ، (ص ١٣ - ١٤)

إن المعاناة في هذه المرحلة من الكشف تتمثل في تجليد اللغة وتوسيع حقل الدلالات . وضع بين الجملة ورجع صدها ، في حتم المنقطع . تواتر أحوال القول ، القول التائه مثل صاب ، و أقول للقهورين / لبؤس الراض في أحبيهم ، والصرح الجامع في أيديهم ، و أقول تعمر أبامي / حرحا بكبر بين العالم وتكلمات ، و أقول تيارحى / بأس القصود ، (ص ١٤) . ويكشف تواتر أحوال القول عن حس مأساوي ، يظهر في الصيغتين الأخيرتين ، ملمحاً إلى تيارح الشاعر وبأسه النتائج عن إدراكه للهجرة التي تفصل القول عن

قدس أقدس اللغة ، أي الشعر . والأمر سواء ؛ فالقصيدة في ظاهرها على الأقل ، خبيط احتمالات

تبين قصيدة «البهلول» وتأتي واسطة العقد بين قصيدتي «أحوال ثمود» و «بابل» . وإذا كانت «ثمود» تمثل في مستوى من مستوياتها الدلالية ، الماصي البائد ، ترتبط «بابل» بتداعيات مشابهة ؛ فقد اتصف بمحنة بابل . في عهدنا الأول ، بالمتعة والعزة والسلطان ، لكن بعدها أحدهم المرة بالإثم . صقلت عليهم اللغة ، وأصبحت مديهم معنوية مشتتة ، انتهى أمرها إلى الخراب والزوال . وبين تلك سدر التاريخي عند إشارة «البهلول» بذلك المصون الذي لا يقف على صاهر الأحوال فحسب ، وإنما يفرص كذلك إلى باطنها فيطلع على معنى الخلق المستور ، ويرغم في كلامه قد يبدو مجاوزاً للمنطق وأحكامه فإنه يطلق بالحكمة ، لأنه يصدر في قوله عن حلم لدى مكبر .

هذا هو ما نعنى إليه القراءة الأولى للديوان . أعني قراءة تهدف إلى الكشف عن المنظور العام ، دون تركيز على تفاصيل كل قصيدة على حدة . ولكن القصيدة وحدة كلية متأسكة تقتضي قراءتها اكتشاف بناء مركزي أو وسيلة توليدية تتحكم في مستويات النص ، كما يقول تودوروف .<sup>(١٢)</sup> ومن المصير - في هذا المجال المحدود - أن يمحس كل قصائد الديوان . ولذلك سوف تقدم هذه الدراسة قراءة لقصيدة واحدة فحسب

والقصيدة التي أقدم قراءة تفصيلية لدلالاتها هي قصيدة «أحوال ثمود» وأفضل ما يوصف به بناء لقصيدة أنها قصيدة رؤيا أو نبوءة ؛ بمعنى أن البناء المركزي الذي يربط بين مستويات النص بناء تدريجي ، يبدأ من نقطة هي بحث أدونيس في دورة من دورات تحلقه الجديد . ونعرف - منذ لحظة المثلث - على المحاور الأساسية المكونة للقصيدة ، تلك التي تتداخل عبر تقطيع بنائي بقسم القصيدة إلى عشرة مقاطع . ويستمر التداخل والتوازي والتقاطع التداخل بين المحاور الرئيسية للقصيدة ذاتها ، يتجاوب في ذلك مع تقاطع عناصر أخرى خارجية ، تعبرها هذه المحاور لتتأثر ، لكنها تعود لتلتحم مكونة شبكة علاقات يتدرج اتساعها وتشابكها . ونضطرر للحركة الصعبة داخل القصيدة إلى أن نخرج بتكشف الرؤيا ونحقق النبوءة في نتائجها ، وكان اكتمال القصيدة نفسه هو تحقق الرؤيا .

يتكون المنقطع الأول من جملة شعرية واحدة هي :

«... رجع القول إلى أحوال ثمود» (ص ١١)

وتشير هذه الجملة القصيرة ، على المستوى الدلالي ، إلى زمن مترجاعي ، لكن صوت الشاعر يظهر ، في المنقطع الثاني ، ليختصر المسافة التاريخية ويعدم لشخصية الشعرية poetic persona<sup>(١٣)</sup> عن طريق حسة مخرومة هي «لم أعرفها» . تضم علاقة آتية بين هذه الشخصية الشعرية (انصاصة من أحوال حاضرة ، تبدو كأنها رجم لأرض) وبين ثمود التي «خرجت» من حياية الحلم ومن أهداف «... فقد جاءت» ثمود في ليل القصيدة ، تطوى الزمن لتصبح حاضرة «يدل» عليها الورد ، و «يدل» عليها العجر ، و «تدل»

بجمال تحفته في الواقع ؛ هذه الهوة تحجز أيامه جرحاً لا يلتئم ، بل يتعاقم ، فتسح المسافة بين الواقع وبين الشاعر .

وما إن تتحدد الظواهر الثلاثة حتى تبدأ حركتها الذاتية ، فتجد محور الشخصية الشعرية يسيطر على المقطع الثالث ويتوارى مع محور نمود - الماضي - الحاضر الذي يتعبد بالمقطع التالي ، مما يصيف بصاعة جديدة إلى كل من المحورين .

ويمثل للمقطع الثالث لحظة استرجاعية كثيفة ، يتداخل فيها مع صوت الشاعر في زمن الكتابة ، صوت جديد لكنه قديم ؛ ذلك لأنه صوت خارجي ودخل في الوقت نفسه ، هو صوت مهيار ، أحد أبعاد الشخصية الشعرية ، وواحد من العناصر المكونة لماضي أدونيس الشعري ، في دواوين سابقة ، خصوصاً «أغاني مهيار الدمشقي» .

إن الشاعر يبدو كأنه يحاكم منطق القصيدة الخاص ، وهو الرجوع إلى أحوال نمود ، بمنطق آخر من خارجها ، هو منطق تجربته الشعرية السابقة . لقد توصل مهيار إلى قناعة ذات شقين ، أولها أن

«... الذكرى لا تجدى» (ص ١٥)

وثانيها أن :

«الريح توافي صلي

حين يكون البحر بعيداً» (ص ٢٥)

ونتركز قناعة مهيار في صورة تستغلب الحركة وتطفئها في الوقت نفسه ، فتحول دون الإبحار في ذاكرة الماضي ، وتدمع ضمن الكلام إلى المدى الرحب حيث آفاق المستقبل . عند هذه النقطة من الحوار الخارجى - الداخلى ، يكسر الشاعر منطق مهيار منطق الشخصية الشعرية في زمن الكتابة ، مازجاً للتفكير ليسيطرأ ما على قضاء القصيدة فيقول :

«أشهد أن الذكرى لا تجدى

لكن ،

أشعلت مصابيح الذكرى

لتكون تلك الصور للرى» (ص ١٥)

إن الماضي ، في بعده الداني ، محاولة متكررة للتشبع بكشوفات شعرية تجمع ، إلى جانب الحدس الشعري ، وعياً حقيقياً بحركة العصر ، وتطمح إلى استكشاف لغة الحداثة وتغيير أبنية الوعي في المجتمع العربي ، ولكن النبوءة عصبية والواقع أشد عصبية منها ، ورغم ذلك تغل الرؤيا هي الضوء المهادى والصوت الذى يتجدد من جديد شعراً مرثياً ، ويتشكل هذا الشعر «وعراً» يحبه الشاعر من بيتن المرح ، ويتشكل كذلك «نجماً» يبط من عطائه ، ليتخذ صفات بشرية ، فيصبح لمساناً حانياً «كجيين امرأة تبكى في شباك»

إن الشخصية الشعرية ودمرها مهيار ، يلتقيان في لحظة تشير إلى الصيغة التركيبية «رأيتك تنأى» . وتتجمع في هذه الصيغة عناصر الزمان والمكان والشاعر قاعلاً ومهيار محور الفعل ، لكن هذا اللغز المحظى سرعان ما ينسحب لتتفصل الشخصية الشعرية ، في زمن الكتابة ، عن دمرها مهيار انفصالاً مؤقتاً ، يتيح للشاعر أن يتخلص بعمل تجربته من خارجها . إنه يشير إلى ثلاث مراحل رئيسية في رحا مهيار هي : «سميت الألق / رسمت الدروب / وسرت حيناً في الأوصى» (ص ١٦) . لقد حدد مهيار الطموح الهائل الذى يشتمل في رؤيا أو نبوءة ، ودمم خطوات تحقيقها ، وسار في الطريق الطويل حيث النبوءة كامة في انتظار الشاعر - النى ، أو بلهذى منتظر ، أ الإمام الغالب . وتعود للشخصية الشعرية التى انسلخت عن دانه القديمة لتأملها ، تعود لتحد بهذه الذات في زمن الكتابة ، فتصبح الكتابة تجليات صوفية لحايا الأعماق ، أو تصبح الكلمات ، بعبارة أخرى ، دوال يشكل نظامها البنية السطحية التى تدل على بنية تحتية عميقة

وإذا كان الشاعر لم يرفض الماضي ، على المستوى الداني ، ورمى حلقه إلى نوع من الاستمرارية ، فإنه يقوم ، في المقطع الرابع ، بحركة موازية في الماضي ولكن على المستوى الموضوعى . وتختلف حركة الارتداد الأخيرة عن سابقتها ، وأول ما يمتد إلى هذا الاختلاف تميزها بمصالح شكلية معينة تجمعها وحدة بنائية مستقلة ، ترتبط بدلالة المقطع في السياق الكلى للقصيدة

ويتكون المقطع من ست فقرات تصنيفية متباعدة ، تتخذ شكلاً طباعياً مميزاً ، يترك تأليفاً بصرياً يصعب إحصاءه ، نتيجة البسط الخالف الذى طبعت به الفقرات . وتتزاوج الفقرات بين الصورة الشعرية والأسلوب التقريرى والحوار وصيغة التساؤل . ويتم الانتقال المتعاقب بين فترة وأخرى نتيجة تداع تحكك لحولات وعلاقات مضمرة لا تظهر بصورة مباشرة على المستوى الدلائلى الأول ، بل تبدو كأنها أفكار غير مترابطة منطقياً ، لكنها تقوم ، بنوع من التلميح أو الإلماع الأدبى literary allusion يستخدم أسلوب الكولاج collage<sup>(١)</sup> ليكشف على مستوى البنية العميقة عن تفسخ العلاقات التى تحكم أحوال نمود - الماضي - الحاضر ، ويؤكد ، في الوقت نفسه ، انفصال العمل الأدبى عن هذا الواقع المقسم المهرأ الذى ترصده القصيدة وتؤكد استقلالها عنه

تتكشف أحوال نمود عن ذلك التناقض المقلق الذى يطرحه التساؤل .

١ - «هل هذا الكوكب أنى ، ثم ذكر؟

أم تلك قبائل ترشق في الصحراء سهماً فتعود ذراعاً أو رأساً؟»

وتمثل أحوال نمود - كذلك - في الطاء والتكر للمعركة وأصحابها ، ومصيرهم القاجع

٢ - «إن كان صديقك يقرأ لفلاطون ، تبه واحلر



يتكشف عن جنس سرى

يتكشف عن لغة سرية

تعرف كيف تترجم هدى الضوضاء الكوبية /

أسواق نمود . ١

( ص ٢٣ )

وتتحدد علاقة الشاعر بالأرض ، في هذا المقطع ، عبر مستويين متأخرين ، يمثل المستوى الأول في أربع حركات متواترة متداخلة ، تتكون من أفعال الأمر ( اضبط - ارمي - لاقي - أعيد ) ويتغير في المستوى الثاني مسار العلاقة ليصبح الشاعر فاعلا ، ( أعيد ارتد - اسافر ) وتصبح الأرض محال الفعل الذي يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية تترجم أسواق نمود . أما مركز تلك العلاقة فيتحول إلى بؤرة لقاء تجمع محاور نمود - الشخصية الشعرية - اللغة . ويؤدي هذا للمركز وطبعة حيوية في بنية القصيدة بشكل عام ، يدفع بها نحو غايتها النهائية ممثلة في تحقيق الرؤيا . إن الشاعر الذي طرح ، في المقطع الثاني ، سؤاله الموقر - « كيف أجسد للكلمات الجنس ؟ » - قد سافر في مجهول ، يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية ، ما تزال في مرحلة التكوين

إن حركة التفاعل بين الشاعر والأرض - اللغة السريّة - التي ظهرت مؤشراتنا في هذا الموضع من القصيدة . تصبح محور الدلالة في المقطع السادس . فيتحدد المقطع شكله بوصفه من التفاعل على تلك اللغة والإحداق في اكتشاف أسرارها . أنشبه « يكون موحات الله والحزن ، في تعاقبها ، وليس في إيقاعها الذي يبدأ بسراها . ثم يتدرج في عتفه وسرعه ، حتى يصل إلى دروة الاحتياج في نهاية المقطع

إن انكشف عن تلك اللغة السرية يتم عبر حال تتلبس الشاعر . فتبدل صمغاته كأنه يولد من جديد ، وتفوده ، في حركة تتجاوز الزمان والمكان ، إلى منطقة هيولية تبدو فيها الأشياء قبل تشكيلها ، ويكون في بكارته الأولى

« هو ذا الشاعر - كان ينام غريبا

والفجر هزال

جسد الأرض يداعبه

والشمس تعبط له

ثوبا لثاميا /

« ماذا يفعل

« ينفي عن كتفه النوم - وعصى

هو ذا مضى »

( ص ٢٤ )

مكر علاقة شاعر بالأرض - اللغة لا تتحدد عبر مستوى دلالي

واحد ، هو اكتشاف اللغة السرية ، لغة الناص ، وإنما تتحدد كذلك من خلال مستوى آخر يعادل الأرض فيه لغة لطاهر الراكدة . وسببا تتحصر موحاة التعرف الأولى بتحفة . « د » جاءت عبيد الأشياء ، تتكرر المحاولة ، وتتعايب الموجات ، وفي كل مرة « يرجو وجه عروا آخر » . لكن الإحراق يتكرر ، ذلك لأن « الأرض تعيد عيد الرمل » ، لهذا يبيع الجنس للناسوي بالصفاته والعجز أمام ذلك الركود الآسن والخيال العقيم ، فتعرج الشخصية الشعرية تساؤلها للنص .

« وماذا

يحدث هذا الرأس النافر من أنبوب

في نقالة أفرون

في عرس للآلات ؟

وماذا

يحدث هذا الطوق ، وهذا الخصر ، وماذا

يعرف هذا السائر

من أبعاد المجهول ؟ ( ص ٢٦ )

ويولد التصادم بين نبات الركود وحركة التعرف والكشف تصادا آخر بين اللغة « الطوق » ( أو القيد المعروق للحركة ) وبين لغة « الخصر » ( الذي يشير إلى إمكانية العبور من وضع النبات إلى حركة التمرج . ويشير التصادم بين هاتين المستويين احتمالات متساوية الرجحان . وهي احتمالات قد تفتقر بتاريخ الذاكرة الشعرية فهي « جرح » قديم ينتظر الموت أم البرء ؟ أم هي « سكين » يستصعب نصله ، إذا ما وجه في الاتجاه الصحيح ، أن يخرق الحجاب ويعد إلى المستقبل . وقد تفتقر هذه الاحتمالات بالكلمات ، هل هي « سلاسل » أو « قطبين » ؟ ، هل هي قيد أو نبت طالع يحمل بدور الحجاب ؟

لكن تسليو الاحتمالات لا يمكن أن يبقى معلقا حتى النهاية ، إذ لابد من تدخل حصر جديد تشير إليه الكلمات بوصفه كامنا « حتى يأذن وقت » ، لكنه يشق مسار الحركة المنقبذة وجهة رجحان كسها . ويتمثل ذلك بالمصر في جملة معصية ، بتواتر ترددها في المقاصع الثلاثة ، فشكل بؤرة مثيرة لزواج الحركة . وتتداخل بين نصي الصرخ ( الشاعر - اللغة ) كما تشكل بؤرة استغداد بمطلي الصرخ في الوقت نفسه ، لا يبدأ نوارها إلا تتكشف اللغة الجديدة قرب نهاية المقطع التاسع . وتأنق الحملة في مرحلة التصادم وبسوى الاحتمالات صمغة التساؤل والتعجب في الوقت نفسه

« أهدا لا يتركى رهقى

ودمشق الأخرى لا تتركى » ( ص ٢٧ )

« تحول في المقطع منه ليصبح نتيجة حتمية موت محم كفيف تسحب آثاره على أوجه الخعة ، لذلك تنشأ ضرورة التشير بمصر



جديد ولغة جديدة . وتتجلى الحملة الشعرية ، في صورتها الأخرى ،  
نتيجة تمثيل في قول الشاعر :

« وهذا لا يتركى رضى »

ودمشق الأخرى لا تتركى » ( ص ٢٨ )

ويربط الشاعر ، في هذه الحملة ، بين الرصد ودمشق عن طريق استخدام صيغة تنفية واحدة « لا يتركى - لا تتركى » مما يعبر الجملة أشبه « يكون بادائرة المحركة التي تحاصر الشاعر كقدر لا يحالك منه ، إذ تنتهى حيث نبدأ ونبدأ حيث تنتهى . فالرصد يفوقه إلى دمشق التاريخ - الواقع أو دمشق - الماضي - الحاضر ، ودمشق ذات الأبعاد الثلاثية - تفوقه إلى الرصد ، وتربط على هذا الرصد عدة نتائج أخرى :

« لهذا ،

أحمل بين يدي ، ويبى خطاى ، بذورا »

وه لهذا

بتغير شعري كالأشياء »

وه لهذا ،

أسكن زوينة الأشياء » ( ص ٢٩ )

ويتشابه المقطع السابع مع المقطع السابق عليه في صفة الحركة وتداخلها وتراوحها بين موجات طاعية وأخرى محسرة ، واحتوائها عناصر سبق الإشارة إليها ، وتداخل عناصر أخرى فاعلة فيها . لكن تبدو الحركة في المقطع السابع متقدمة ، تبدأ من حيث تنتهى الحركة السابقة عنها لتعبر في خصم الأحاق ، كى تواصل الشخصية الشعرية بحثها ، دون هوانة ، عن سهل نكاملها وتحقق رؤاها ليها تلوح ، وهذا السبب تبدو الحركة آية في التركيب والتعقيد والغموض . ويبدو التوتر في أحاق الشخصية الشعرية ، حيث يدور البحث ، كأنه أثور تنصهر في حبه عناصر الكون ، وتتغير معلها ، كى تتحقق من « أشباهى » ، أو تسمى في عرق الأحاق

ويبدأ لحن البحث لأساسى في معروفة الأحاق هنا في عبر صخب أو ضجيج ، إنه شبه بحركة انقباض حصة القلب وإسقاطها مدح عودة الحياة إلى سائر الأحاق ، من خلال حركتها الزمنية منتظمة

« يحدث أن أسلم للطرفات

لأعطى في قبعا

وأجارر أعضانا ، أو نعب مثل رماد

محا عن نشاهى » ( ص ٢٩ )

والحركة - هنا - ماسة في المكان ، صاعدة إلى ذرى الأشجار ، نحاية كرماد أرقه طول الانتعال . ولا يقتصر البحث عن الحركة وحدها بل تتداخل الشخصية الشعرية مع أشياء العالم . لينسج مدى بحثها عن تلك الأشياء فتصبح كأنها

« صباح

يصعد مثل فضاء » ( ص ٢٩ )

والحديث قابل للانتشار يتقل من مصدر جزلى خشيل للإشارة « « صباح » - إلى كلية الفضاء الذى يشع بضوء الشمس الغامر الباهر . إنه يتداخل كذلك مع عناصر عليل متباين ، فيعدو كأنه :

« عصفور

يرج بين أنين الهم وصمت القوس » ( ص ٢٩ )

والطائر ، وهو رمز للشخصية الشعرية ، لا يعرد أو يتحدث ، بل يصدر عنه أنين يقابل الصمت . والأنين ، « سهم » أى أداة متحركة تحمل الموت ، بينا الصمت « قوس » ، أى مصدر ثابت يطلق من الموت . والحصة الهائلة لحمل الحركة هي للموت ، لكنه الموت الذى يعقبه الميلاد ، الموت للغة الراكدة ، وللتأمل والتكرار ، والميلاد للغة المتجددة التى يحتملها كتاب شعر « يعلن أن الخلم بقي » .

لكن ما بين الخلم والبقى - ما بين الرؤيا وتحققها ، ناز لا يبق ولا تذر . جميع يتشكل صمد تخطر رعدا . بفصص « من أفق يتجسس رضاء » إنه تبار من هديان حصى يتراوح بين أمام الشيطان وأحطار لج البحر المحبب . إنه

« فضاء

يجلط شمس الشعر بشمس الله

طريق » ( ص ٣٠ )

ويحتفظ - في هذا الطريق - البشرى والكون ، الشاعر والنبي ، لينهى الطريق بتحقيق الرؤيا

وما إن يبلغ هدير الأحاق ذلك الإيقاع المرتفع الصاحب حتى يعود إلى هدوء مفاسىء أشبه ما يكون بالانكسار . إن الرؤيا التى لاحت ما تزال هديانا حليما ، يدور في مدارات التغير والوحدة ، الانتشار ، دون أن يكمل البحث بالعمور على أشبه الشاعر ، تلك الأشياء التى تبتئ من الأحاق كى تتجدد القصيدة ، وتتحقق الرؤيا

« نرى حلما ... /

أشبهى

تصعد بين المعنى وحروف الظلمة في محبة

وتضى للمحبة ونحو

عمو /

نشاهى » ( ص ٣٠ - ٣١ )

إن كلمات الشاعر أو نشاهه ، الحملة بنور الرؤيا ، تتحقق بين الحرف والمعنى ، أو كلمات أخرى ، تتحقق في المنطقة المتحيلة لى تتحدد فيها علاقة الدال بالمدلول ، فتصعد في محبة ، نحو الدلالات القديمة وتنتج دلالات غيرها ، لكنها لا تبعى الثبات صد



دلالات نهائية ، لأن قانونها حركة النقص والبناء ، فتمحو للدلالات التي أنتجها وتواصل ديمومة التحلق

وبصاحب هذه الحركة العبيدة موجات اليأس للشاعر ، فلا يعرف الشاعر إن كان يجب تمتق أو يكرهها ، وبصاحبها كذلك موجات حزن وأسى ، فلا يعرف الجسد المتق الحامض ، إذ يكاد يذبل ويتخضن ، بعد أن اضطربت بحيرات الحب وكادت تنقبض .

لكن الشاعر يطارد ظول اليأس ، ويواصل بحثه عن أشباهه . يتسائل عنها في « قسبات شوارع ترقد تحت غبار السايين » ، وفي تعاصيل يومية واقعية ، تتبدى في « الحزن الشارد خلف زقاق » ، أو في « صمت عجوز تومي » أن الموت قريب » ، أو في « جرح » يتأثل للشقاء فيصبح جسرا يمتد بين سواحد وقلوب ، ليبدل على إمكان الوصول إلى الآخرين وإبلاغ الرؤيا . وهنا يلجأ الشاعر إلى الإصاصة المباشرة إضاعة الرؤيا التي « تبقى نوار وفريسة نور » ، لأنها رؤيا مجذبة إلى رؤيا أكثر شمولا . ومعنى ذلك ، في مستوى دلالات آخر ، أن تحقق القصيدة - الرؤيا نجم في جرة ، والجرة تسبح في سديم من الشعر .

من هنا يصبح قياس الشاعر بمقياس النسبي أمراً لا طائل ورائه :  
« (طالفا تسأل عني ، بأهنا الباحث ، بين حروف  
او خلف شعار ؟ ) » ( ص : ٣٢ )

ويأتي التساؤل المنحصر فيشكل المهور التفسيرى الذى ترتب عليه نتيجة هي تعرف الشخصية الشعرية على أشباهها - داخلها وخارجها و لوقت نفسه .

« أشباهي » -

فكن كلمات الشاعر صوفا ،

صود الحامل حبه الأرض ، وبين

في الجذر الأعرق في أقصى موج

فكن سفرا

بترصد كل مهب ،

ويحافظ بهوى الكون ، وبين

في الجذر الأعرق ، في أقصى موج

فكن جسدا

محيط المحس بوجه آخر

للإنسان - بوجه آخر

للتكوين / ( ص : ٣٣ )

المحسوس والرؤى ، تلك المنطقة التي تتغير فيها علاقة الدوال بمثلولائها ، لينتج عن التغير دلالة نهجس بوجه آخر للتكوين ووجه آخر للإنسان .

لكن كيف يوائم الشاعر بين النسب والمطلق ؟ كيف يوائم بين حياته في الواقع الثابت المشابه وبين حياته في مباح التحول والخرق وكسر للواضحات ، متاع التجدد والمطلق ؟ إن وطأة حنانة تدفعه إلى أن يتعجر قائلا :

« شقاء »

لن تنفخ ، أو أن تكبر ، أو أن تهجم نحو الضوء ، وموت

ان تدع أو أن تحب

في أحوال غود / ( ص : ٣٣ )

ولا تترك الجمل التفريرية السابقة على معادة التجدد والمطلق محسب ، بل تؤدي - إلى جانب ذلك - وظيفة التلاحم بين العناصر المكونة لبنة القصيدة ، وتربط الحملة بين انشاق الرؤى المتعجرة من أعماق الشخصية الشعرية وبين أحوال غود ، بكل ما تنبئه من تداعيات تاريخية ، تحم ندرها على الواقع المعاش ولذلك تقاطع المهور الثلاثة الرئيسية في نقطة مركزية ، بين تكتمل دائرة البحث ، وبطبق قطباها ، إيدانا بالخروج من أتون الأعماق .

وتنسى المؤشرات الأولى ، في المقطع الثامن ، من احتشاد وتجمع للعناصر الشكلية والجمل المعنوية التكرارية الواردة في المقاطع السابقة . ويبدو الأمر كأمر الصاعل الكسبيلى بين العناصر المكونة للقصيدة يمتاز مراحلها النهائية قبل ترسب المزيج الجديد

إن الشخصية الشعرية الواحدة المتعددة ، بانتمائها بأشباهاها . خرج الآن من « أسوار الظلمات » عبر سلسلة بويات ، واكبت كل منها مرحلة من مراحل رحلة الشاعر بحثا عن أشباهه ، بصاحبها خلال مراحل الرحلة ذلك المرض الذى يأتي أن يتركه يسا ودشق الأخرى ، لا تتركه . ويقوم التنصيص الذى يتخذ شكلا طباع بمبر ، (والذى اقتصر ، في المقطع الرابع ، على بيان أحوال غود لتداعية وعاود ظهوره في المقطع السادس مقترنا باللائل والنشابه المقيم في الواقع ) يقوم في هذا المقطع والمقطع التالى ، بوظيفة مزدوجة هي التوازي والإحلال .

يحدد صوت الشخصية الشعرية ، الخارجية من أتون الأعماق متحدة بأشباهاها ، زمان الرؤيا ومدادها عبر مرحلتين ، تمثل الأولى في الفقرة التنصيصية التالية -

« سلاما »

سجاسد هذا الزمن الآتى ،

ويحافظ قلبه

وسكتف صعد كل شرار

ونشق غدا ، والآن ، طريق الرغبة ، ( ص : ٣٦ )

إن تكرار صيغة الأمر « تكن » ثلاث مرات يبدو ، في ظاهره ، كأنه تحديد لثلاثة مستويات مختلفة ، لكنه يدور ، في واقع الأمر ، عن حقيقة باصية واحدة ، تلك هي محاوره النسبي وعاق للطلق . حيث يطر الشاعر على أشباهه أو كلماتها مما وراء الأشياء ، في منطقة

## في كشف

### كشف .

كشف ( ص : ٤٠ )

إن بشاره الشاعر توازي نمود - الماضي الذي تداعي ، واحاصر  
بضميل بالثغر . وهي البديل الذي تقدمه القصيدة ، من خلال هذه  
الفقرات التنصيفية ، ليعادل الانسيار والتداعي أو يحمل مكانها . أما  
الشاعر ، الذي أتى الرضوخ لهذا الوقت المرفوض وحمل متمسكا  
برفضه و«دمشق الأخرى» لا تتركه ، فقد أحدث أخيرا خلطة في  
الحدود الصماء للتداعي ، أحدث شيئا نثيبه ما يكون بصدمة  
كهربائية موائية ، حركت عصاة القلب ، قبل أن يسري الموت في  
أعناق الجسد كله ، وأخيرا ببص القلب وتستجيب دمشق .

«دمشق الأخرى لا تتركى

أعذتها الرغبة في شفى .

أعذتها لفتى

سيروا معها» ( ص : ٣٨ )

وقد نجحت الرؤيا إذن ونحفت جريا ، فأحدثت دمشق بالرجعة في  
شفى الشاعر ، وسحرنا لفته . إنه الكشف دلالة الحياة .. وحياة  
قوى حانية تحتاج يس الأرض وتوزعها خصبا وعماء ، وتفتن الصبغة  
الآمرة (سيروا معها) خطوات تحقق الرؤيا التي تكتمل في انقطع  
العاشق ، وتشكل موكبا يتقدمه الشاعر ، قواكه (الأنقاض) ،  
أنقاض البحث والمهر والمدم ، وتواكبه عناصر الكون ،  
(أهراس) ، وجموع بشرية ، وسحر الأشياء ، ويمتزج (بلج  
البشر) ، ويتطهر في برق فضائه ، فيمسح أسماء ، لكن يمحوها ،  
مواصل ديمومة المطلق والإبداع وتجسد الرؤى .

وتشمل المرحلة الثانية في قول الشاعر .

«نحس التيار

في كان ملنا من ورق

فخطانا فأنحة للنار» ( ص : ٣٧ )

إن زمن الرؤيا هو الزمن الآتي ، الذي يتشكل في رحم الحاضر ، أما  
مداها فهو الشعر ، الذي وإن كان «لا يحدث شيئا» يبقى طريقا  
لحدث «<sup>(١)</sup>» كي يقول أودن في رثائه ليس . ولابد للرؤيا أن  
تكتمل قبل أن يشق الشعر طريق الحدث ، وقبل أن يصح فاتحة  
لنا .

وتظهر تجليات الرؤيا في الفقرة التنصيفية الأخيرة ، في المقطع  
لتاسع ، فتتألق الأصوات مع صوت الشاعر وتقول .

«ياوجه الإنسان الطالع كالزوال ، سلاما

أهمننا

وأبح ثلأذلك الهدباء ، ملنا

صدنا

نحو الوجه الآخر من هذا الوقت المرفوض ، وأقنعنا

أن جمال الأرض الإفراط

وأن الحكمة رب من ورق

أقنعنا

أن النجمة ماتت ، والعالم يهلى

ونحنف

هذا الشاعر ، واسطة

ياهلنا الوعد المرسوم كجبة طفل يولد باسم لضاء أبهى ،

واصبغة

## هوامش

مدى لرباطه به في هذا الميوان ، في قصائد مثل «رسالة إلى بيروت» ، «ما أصغر  
الضياء» ، «الصل» وغيرها  
أوديس ، الأنا . الكلمة ، الجزء الأول ، دار العودة ، بيروت ، ص ٢٥ ،  
٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٩٢

(١) يمثل ديوان أوديس ، قصائد أول ، ١٩٥٧ ، قوة الترشيح التي كانت تربطه بالواقع و  
ذلك المرحلة المذكورة من إنتاجه الشعرى ، قبل أن تسبح لفتى علله الشعرى في مراحل  
تاليه ، لتشمل عناصر كوية وعناصر جلدية تنأى به ، فقيمتنا ، عن الواقع الذي ظهر

(٢) يتجه السرياليون إلى أن البدائي والعميق والشاعر هم الثلاثة الذين يولد تلك الوحدة بين عالمي الواقع وما فوق الواقع  
انظر : والاس فاولي ، عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، منشورات مركز تباري ، بيروت - نيويورك ، ١٩٦٧ ، ص ٢٩٢

ويجمع أدونيس بين الصعاب الثلاث كما يظهر في لغة المصوغة - وفي ارتباطه بالأسطورة الإغريقية ، لكنه يفضل استخدام المصطلح المصون لوصف تجربة استغناء المجهول ، أو المأخوذ ، الكامن وراء ستار الواقع الكيفي ، أو الظاهر ، ويحصل من هذه التجربة مرادفاً أصيلاً في تراثنا التراثي لا يعرف في الغرب بالطريقة السريالية

انظر : أدونيس ، الثابت والمتحول - بحث في الاتجاه والإبداع عند العرب ، الجزء الثاني ، ص ٢٠٣

(٣) بدأت الثالثة خالدة سعيد أن أدونيس سيدهش بعد كتابته قصيدة « هذا هو اسمي » - كتب عام ١٩٦٩ ونشرت ضمن ديوان « وقت بين الرماد والورد » في عام ١٩٧٠ - أن اكتشاف عوالم الجوارح كل عوالم الحزن - حرائق الصبر والفرحة - عوالم الانشطار ، قبل أن تلوح ناعمة الخلاص عبر جدار الصمت - ذلك الجدار الذي لا يحميه قارئ - وربما كانت الثالثة تشير هنا إلى ديوان أدونيس الثالث ، وهو « مرقد بصيغة الجمع » الذي كتب بين عامي ١٩٧٣ - ١٩٧٥ وشرع عام ١٩٧٧ انظر : خالدة سعيد ، حركة الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ١١٩

(٤) أدونيس ، مرقد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٢٥١

(٥) الثابت والمتحول - جزء ٢ ، ص ٩٦ .

(٦) أدونيس ، القصائد الخمس تلها للطاقات والأوتار ، دار العودة ، بيروت ١٩٨١ .

(٧) مرقد بصيغة الجمع ، ص ٣٥١

(٨) يستخدم أدونيس التقاطع قبل بداية الجملة الشعرية ، علامة على استنارة حركة ما خارج الجملة ، في مواضع عديدة من قصائده ، خصوصاً في قصيدة « هذا هو اسمي » ، في ديوان « وقت بين الرماد والورد » ، وفي ديوان « مرقد بصيغة الجمع » ، حيث تظهر هذه الخصيصة كنصير لشكل داخل في بنية القصيدة ولكن هذه هي المرة الأولى التي يبدأ بها قصيدة له على هذا النحو .

(٩) أدونيس ، الآثار الكامنة ، وقت بين الرماد والورد ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ص ٥٨١ - ٦١١

(١٠) قانون الأسطورة أن أدونيس ترقع علاقة محرمية بين كينوراس ، ملك فيوس ، وابنة مورا . أمهته أفروديت ربة الجمال وديمترى زوجة هاديس ، إله العالم السفلي . وكان أدونيس يقضي نصف العام في ملكة ليرى ، في صحبة ديمترى ، وبخمس نصفه الآخر على الأرض ، في صحبة أفروديس ، لكن ديمترى لم تحزن إلى إله الحرب آريس في وقتله ، حتى تحتفظ بروحه خالصة لها في عالم الموتى . ويحل آريس في حياة كينوراس استطلاع أن يترى جسد أدونيس . وما إن خطبت عماء الإله المقتول الأرض حتى ارتفعت منها زهور فمرزبة تسمى crocus أو خفاق الخريف ، وقد ارتبطت أسطورة أدونيس في منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط ، حيث كان يهدى في بابل وسوريا ثم انتقلت حياته إلى اليونان في القرن السابع قبل الميلاد ، ارتبطت الأسطورة بدورة الفصول وتجدد حسب الأرض وسكانها في كل عام

انظر

Sir James George Frazer, The Golden Bough, Macmillan Publishing Co. 1978. pp. 376-380.

J E Zimmermann, Dictionary of Classical Mythology, Harper and Row, Publishers New York, 1964. pp. 6-7

عبد المحلى شعراوي ، أساطير عربية ، الجزء العلمي للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ص - ١٦١ - ١٧٣

(١١)

Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981, p. 172.

(١٢) يستخدم مصطلح الشخصية الشعرية أو الشخص الشعرى، poetic persons للدلالة على تميز دور الشاعر في القصيدة الحديثة ، إذ تعدد الأصوات التي تقاطع عبر صوته ، تخفيته غملاً دائماً في دواها المولدة ، كما تداخل شخصيات أخرى مع شخصيته - كما يضي على الشخصية المركزية في القصيدة إمكانات دراسة عديدة انظر

Theo Hermans, The Structure of the Modernist Poetry, Croom Helm, London and Canberra, 1982, p. 73.

(١٣) يستخدم أسلوب الكولاج Collage أساساً في الفن التشكيلي فاستبد الفنان من إدخال عناصر غير تشكيلة - مثل قصائد جرالد يومية أو غير مدونة أو مسامير أو غيرها - على القوالب بخلق تأثيرات جديدة ومما تشتمل عليها إلى حد الأسلوب التشكيلي فيستخدم الشاعر مقتطفات من أحاديث غير مترابطة أو عبارات بلغات قطعه عن لغة القصيدة ، يهدف بها إلى إبراز أن العمل الأدبي لا يحاكي نظام العالم الخارجي وإنما هو فن مصنوع artefact منفصل عن العالم ، يواظبه من طريق تأكيد استقلاله عنه - ويهدف أحياناً لاستخدام هذا الأسلوب في الشعر عند أدونيس وفيه من التعرف التجريبي ، تحريده من التفاصيل ، انظر

The Structure of Modernist Poetry, op. cit. pp. 68-75

(١٤) تبدو علاقة متدهور بالأرض من القلوب الأساسية في نظام العلاقات الداخلية في شعر أدونيس ، وهذه المراسم النفسية التي تناولت أجول الشاعر باستنفاذ ، « هذا هو اسمي » ، خصوصاً في قصيدة « هذا هو اسمي » وديوان « مرقد بصيغة الجمع » انظر - حركة الإبداع ، ص ص ٨٧ - ١١٩ والياس عوي ، دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ، ١٩٧٩ ، ص ٦١ - ١١٨

(١٥)

Jolden Bough, op. cit. p. 379.

(١٦) انظر نص القصيدة في كتاب

Cleenth Brooks, Robert Penn Warren, Understanding Poetry, Holt, Rinehart and Winston, New York 1976.

# كائنات مملكة الليل

محمد بدوي

في ديوان أحمد عبد المعطي حجازي الأخير، «كائنات مملكة الليل»<sup>(١)</sup>، كما في درويته السابقة، ما يزال كل شيء قابلاً لأن يلقى: شوارع المدينة، وقسمات الملقف القادم من وضح القرية إلى المدينة الموسومة بالإيهام الشخصي، والفرحون من ذوى المهوم خلاصة، كل شيء يمكن أن يضحى قصيدة شالية، تصلح للإلقاء في محفل، كما تصلح للتجسد في ديوان أنيق، بصاحب المرء طويلاً.

والعلاقة بالجماعة في هذا الضرب من الشعر - في الدواوين الأولى - علاقة تناغم أحادية الجانب، نعيم على العالم فيها الثبينة شديدة، فحمة الفقراء / الأضياء، والحب / الكره، والقتال / المقتول.

ومهمة الشاعر في هذه العلاقة منحصرة في غنائه، لأن غناؤه هو ذاته الوحيدة. لكن هذا الغناء، ليس وقوفاً خارج المصمتة، فالشاعر لم يترك شاهداً أبداً، إنه قاتل أو قتيلاً، وسواء كان الفرح تصدى الوطن للمدوان الثلاثي ودحروه في السويس، أو زحف بغداد إلى وازلة الدفاع، أو سقوط جميلة بوحريد حيث يسقط الثوار، وسواء كان الحزن خاصاً بـ فلسطين، أو نهيم دولة الوحدة، فإن الشاعر واحد والجماعة واحدة. إن الشاعر يرى العالم رؤية ثنائية، أحادية الجانب. وفي حمرة انتصار الجماعة وسيرها نحو الحق واعده بالحرية والعدل، يظل الشاعر مذبذباً، لفته قطعية، متروعة، مثقلة بالصعيج

يرى العالم صيقاً، في حجم مشاعره ضئيل، وذلك حين يكون النص منمحوراً حول الحب أو القنب أو الخيبة والسأم. وثانيهما صوت الشاعر الذي يبدو كأنه مبرأ من العلاقة بالقنب أو السعد، وذلك عندما يكون في مناح ثوري بالمعنى الرومانسي للكلمة، على نحو ما نرى في قصائده من مثل «بغداد ولوث» و «انطلق».

وحيث تتحدد مهمة الشاعر في دور المعنى، فإن هذا الدور يسم القصيد عيسه بمعنى أنه يحدد بناءها، فتصبح القصيدة صوتاً واحداً يتحدث، أو يقص، أو يتذكر، أو يصف مشاعر إنسان ما. وفي بواكير أعمال حجازي كان ثمة صوتان متباعدان، بحيث يبدو كل واحد منهما منعصلاً عن الآخر، أولها صوت شاعر رومانسي،

و «رثاء للملكى» ... الخ . أما هنا فنحن مع صوت واحد ، نرى  
لكن أكثر دقة فنقول إن الصوتين اللذين للمصليين قد اتحد ،  
وصاروا صوتاً واحداً ، لأن عواطف الشاعر قد انصهرت من رومانيتها  
الأولى ، وغداً نألفه أكثر تعقداً وتراكباً

إن كون الشاعر مضياً ، يعنى - فيما يعنى - أن يكون الصوت  
واحداً ، مبرأ من انعطافات الوعي وتنويعاته ، ولذلك ظل حجازى  
على العكس من غالبية رفاقه ، يتعد من استخدام الأسطورة أو  
القناع أو الأمثلة أو الحكاية الشعبية ، ولكن الملحوظ أن حجازى  
يحاول توير القصيدة من خلال بناء عملى صرف . ول هذه المحاولة  
نكس معارفة شعر حجازى كله .

إن كل شئ يمكن أن يعنى فى نص حجازى الشعرى ، وهذا يعنى  
أن نمة قانوناً أساسياً نجم عن كون القصيدة أعية ، فوسمها بحد من  
السمات المحددة التى لا يمكن لها أن تفلت من إطارها . وكون  
القصيدة أخنية يعنى أنها لحظة يحاول الشاعر أن يثبتها ، فى ديمومة  
خارج الزمان ، مائلاً إليها بهاءها وتفرداها عن أية لحظة أخرى . قد  
تكون هذه اللحظة لحظة حدثت فى زمن ماضى ، فهى تستعاد إذن  
بواسطة الذاكرة وهنا يسود الفعل الماضى . وقد تكون لحظة آنية  
يسود انصراف . وقد تكون اللحظة مصيبة إلى التحريض ، هيرند  
الشاعر محرصاً ، فيبرر فعل الأمر .

### الياس مفاجأة

حين عرفت ناطق

شدنى من منامى التذيق

الذى كان يحفل مثلاً

ماحاً كل شئ بصاحبه

ومداه الشفيف

شدنى

كانت دوامة من رليف

جلبتى لها

فرحنا معاً وانطلقنا

نوفوف من غير ظل

ونرفص بين الصعود وبين الهبوط

براوذا المشب

والشجرات العرايا

ومنكآت التوافل والشرفات

وأبدى الصغار وأبدى القنايل

والكائنات المظلة حول السقوف

ياض تقلب فى ذاته

كرفوف من البجعات

على نبع ماء

يمسح شبة أعظمهم الطوال

على ريش أجسادهم الوريث

ثم انشرفت الشمس من فوقنا

فسقطنا معاً

واحفنا معاً

فى رتبة هذا السواد الأليف . [ ص ٢٧ ]

هذه القصيدة لحظة . هي - إذن - لوحة وصعبة بمعنى  
للغاية . يحرص الشاعر فيها أن يصنع كل شئ فى مكانه ، محد  
للساعة الزمنية بين عناصر اللوحة ، مستفيداً من قدرة النص التشكيلى  
على تثبيت اللحظة الزمنية ، ووضعها داخل إطار . لكن كون  
القصيدة لوحة لا يعنى أن الشاعر يقف خارجها كدات . إن ذاته  
عنصر أساسى فيها . ومن هنا يظل الشاعر محضاً لقصيدته . بقدرة  
اللوحة على التثبيت ، وقدرة الكلام على اقتناص الزمن فى سبوكه  
وتدقه .

وعن - فى القصيدة - مع علاقة رجل وتلج هو نديف أو يياض  
شعيف ، أى مع علاقة كائن إسانى بشئ طبيعى ، ولكن الطريف أن  
قاعية الطبيعى (الشئ) هي الأكثر حضوراً ووضوحاً . ولو تأملنا  
حركة التلج وجدنا أنها للسيطرة على للشهد ، نفرض هيمنها على  
الشاعر الذى اتسم رد فعله بالسلبية ، فقد شد من منامه وبوت  
بمضوء اليياض ، وظل يتأمل حركة التلج وهي تسود فتمنح كل سىء  
لونها ، ثم تشبه ثانية ، فتجذب إليها . ويرتحلان معاً منطلقين مرفقين  
فى تلاحم ، يكاد يكون تلاحماً جنسياً . وإذا بلنعم الشاعر واليياض  
(هل هو امرأة ؟) فى هذا العناق الأليف ؟ يتحول الشاعر واليياض  
إلى شئ واحد ، براود العشب والشجر العارى ، والتوافد ، وأبدى  
الأطفال والقنايل شئ هو يياض يتقلب فى ذاته ليصبح مع الشاعر  
شئاً واحداً ، يدخل فى تعارض صدى مع الشمس ، لتسود  
الأخيرة . ويمكن بالطبع أن نمضى فى التفسير واختار الافتراضات  
عن التلج ورمزيته ، وتوحد للشاعر ممة ، ثم تعارضها مع الشمس  
بدلائها المصورة فى الدما ... الخ ، لكننا لسنا فى موقف تحليل  
نص ، إنما نقط نشير إلى طبيعة اللحظة التى يحاول الشاعر تثبيتها .

ولأن القصيدة لوحة ، فلا بد أن يحرص الشاعر على الاحتفال  
بملاقات اللون والظل والتشكيل ، وحجازى هو أكثر شعرائنا  
احتفالاً بملاقة الأشياء بألوانها ، لا بدانيه فى هذا الاحتفال سوى  
محمود درويش وسعدى يوسف وحبيب الشخ حمر . ولدى  
حجازى فإن كل شئ بلون ، فالجند وردى [ ص : ٨ ] ، والقمر  
أزاهير على الوجوه خضر [ ص : ٢٤ ] ، وأعناق البجعات شهباء  
[ ص : ٢٨ ] ، وصود القمر أحمر [ ص : ٣١ ] . والدائرة  
خضراء [ ص : ٥٩ ] وليل القاهرة وردى [ ص : ٨٥ ] . مع  
ملاحظة أن الشاعر يحاور اثنين من مناسبات التشكيلى . هم سيف

ونلى ، وعدلى ررق الله ، ولتأمل - صعب - هذا الاقتراح في  
حواره مع عدلى

قطران من النصور

في قطرين من الظل

في قطرة من ندى

قل هو اللؤلؤ

في البدء كاد

وسوف يكون هدأ

فاجرح السطح

بن هدأ مغمم

ونسوف يسيل الدم . [ ص : ٤٩ ]

ومادامت القصيدة أعية ، وهى فى الوقت ذاته وسيط الشاعر  
مع جماعته وأداة فاعليته الإنسانية ، فلا بد أن ترتبط بالشاعر ،  
ولذلك تكثر فى نص حجازى الجمل الاسمية الخاصة بضمير المتكلم ،  
أونا الفاعلين ، أو ياء المخاطبة ، وخاصة فى مطالع القصائد ، ونبدأ  
القصيدة الأولى فى الديوان هكذا :

أنا لله الخمس والخوف

ولناية .

أنا والثرة العربية

وكثافة .

الآن أنت فى بيورك<sup>(١)</sup>

وربعة

الياس مفاجأة

الخ

ومن الواضح أن حس حجازى للموسيقى بلغ درجة عالية من  
الصعاء والكثافة ، لذلك فإن الترجيع الصوق عنصر أساسى من  
مكونات شعرية نصه ، لكن تحقيق هذا الأمر اختاريا أمر صعب ،  
بحاج إن دراسات مستبصرة لشعره فى كليته ، وبكى - هنا  
- بمحس إحدى قصائده التى يبرز فيها الترجيع الصوق .

إيقاعات شرقية

أغريتى

يا أيها الوجه الحسن

ولم تقدم لى الشعر

لاطرحه المرسى

ولا

فرحة اعشاء البلد

وكان شعري عجيبة

وكان هداى عشيقين

وكانت سرى كنساً

وكانت فخذى

إبريق صبر ولين !

ودعوى !

آه أهل ! دعوى !

لم تقدم لى للكس

يا أيها الوجه الحسن

وكان شعري

كان هداى

وكانت جنى

يهشها الارتفاع

من !

نلاحظ - بادىء ذى بدء - أن العنوان صريح فى الكشف عن  
هوية النص ، وهو إيقاعات شرقية مما يمتد المثلث إلى بوعية ماهو  
مقبل على قرائنه ، ونلاحظ - ثانياً - أن الأعية تنسب إلى شفتين  
لها فى نص حجازى الشعري الكامل ، أولاهما «أعية انتظار» من  
ديوان «مدينة بلا قلب»<sup>(٢)</sup> ، ثانيهما «من شيد الإنشاد» من ديوان  
«موتى للعمر الجميل»<sup>(٣)</sup> . ونلاحظ - ثالثاً - أن الأغنيات الثلاثة  
على لسان امرأة على عكس كل قصائد حجازى . والملاحظة الأخيرة  
مهمة ، لأنها تتيح لنا أن نربط بين هذه الأغنيات وسوع من المول  
الشعري<sup>(٤)</sup> يقص عن امرأة عاشقة ، تحدث إلى حبيبها ، الذى  
يكون - كما هو هنا - جميل الوجه والحسد ، يشم نسوة غير  
مبررة ، ويحد كبر لمطاء الحية ، وفى المول دلماً سمح فدرية  
عريّة تشير إلى أن الحبة التى أسلمت الحبيب فيها وجسدها حادثة  
دون إرادة منها . وهو نمط معروف فى الحياة الشعبية باسم «أولاد  
الناس» . على أى لود أن ألقت النظر إلى أن هذا النموذج من العلاقة  
نموذج فولكلورى معروف ، مما يربط بين كنسة «شرقية» فى عنوان  
القصيدة ومجموعة القيم الذكورية التى ترى فى المرأة جسداً جميلاً  
محب

والقصيدة تنسب إلى بحر الرجز . وتنميتها مستعمل . وهو بحر  
يذكر العروصيون أن العرب أشدت فيه «قصيداً وراجيز» . وأن  
رسمه الموسيقى قريب من حركة الدقة . فقد كان الخدعة يرقعون به  
لراجير على إيقاع حبلواها . ويشت النسر لى هذا القصيدة عدد من  
الأمر التى خلقت هذا الترجيع الصوق الذى شرب إليه . ورغم  
أن الشاعر الحديث لم يعد محتاجاً إلى التذية والتنظيم

الوصوح والبساطة إلى مستوى السناء المتراكم للتخيل بالذكريات الشخصية والخبرات التاريخية ، والتساؤلات الدالة . ولتأخذ مثلاً من قصيدة «القبعة والمظلة الصائم» . والقصيدة تبدأ بحديث يوجهه المتكلم - سرعان ما يعرف أنه أشعر - إلى مخاطبة ما نلت أن يعرف أن الشاعر يرمز به إلى الوطن ، فتترك التقابل بين القبعة ، أو الفعل الجاهلي الخبيث ، والمظلة الصائم البعيد عن مساحة العمل والتأثير :

### لكنها الرزيا

قيامتك الضيلة [ ص ٥٩ ]

ثم يتطور البناء من هذا الخطاب المباشر إلى أنا الشاعر وحضور الوطن الطاغى ، إلى مقطع سردي يصف الفعل الخلاق ، بادئاً بحملة فعلية مضارعة «ينهم النهر القديم بضغته والقاء» ، ثم يأتي البيت التالي مستخدماً (نا) الفاعلين «حتى نشاهد» . ويستمر المقطع وكأن الشاعر يحرص على تثبيت اللحظة الجيدة التي تشير إليها حركة النهر الناضح حتى قسما . وما يليث البط السحري المتزاح بين الحملتين الفعلية والاسمية أن يسكسرتداء غالي ( يا أرجوحة الميلاد لا تتوقى ) . ثم يأتى طياحي ومقطع جديد يأتي فيه الخطاب من أنا الشاعر إلى الوطن ، وبانتباهه يبدأ مقطع طويل ، يعود معه إلى الخطف في الزمن ، حيث يسأل الشاعر «من علم الطفل اجتياز النهر؟» وحيث الاستعظام بإماعة إلى دهشة الشاعر إزاء الفصل الجاهلي . ويل التساؤل إجابته التي تبرز دورة ذاكرة الشاعر و تكوين النص .

وتستمر الذاكرة في أداء عملها ، حيث يبين الزمن السابق على العمل الجاهلي مغفلاً بذكريات المسغبة والفقر الجسدي والتسوس . وبدأ للمقطع .

### تلك القطارات التي دهمت منزلنا الوديع

من يقول لها قل .

قد بدأ الشاعر مقطعه السابق متساوياً ، مستخدماً اسم الإشارة :

### تلك القطارات التي كانت تمر على قروانا

لكنه - في محاولته لخلق كون شعري مركب - يستعز في لحظ لحظات أخرى ، يتزعمها من ذاكرته ، فيصف علاقة القطارات (السلطة) بالقرى والملاحين . ولأن حركة الاستطراد قد أبعده عن التساؤل ، يعود فيشد :

### تلك القطارات التي دهمت منزلنا الوديع

من يقول لها قل .

وفي هذا للمقطع يعود الشاعر إلى قريته ، لينتج من ذكرياته الخاصة ، في حياة طفل قروي يرى ، غارق في هدوء القرى وشداها الضيبي . ثم يترك يائساً ليقدم لنا تساؤلاً مختزلاً باهراً ، يبرر صورة الطفل الصائم الغيب عن مساحة الفعل :

من سيردني

خطواته<sup>(١)</sup> فإن حجارى قد خلق قافية عالية الرتبة ، يمكن أن تصوى تحتها قوافي الأعية . إن هيمة حرف النون الساكن (حسن - نعى - لبن - كمن) قد خلق حالة موسيقية من الترجيع الصوتي ، وقام في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول في الأوركسترا ، إنه أساسي في ضبط الإيقاع<sup>(٢)</sup> . ولذلك انتهت الأغنية بهذه القافية التي تخلو من أى قيمة دلالية إلا ضبط إيقاع الأعية ، هذه القافية التي تنتهى بالمقطع (ين) يمكن أن تعد متاعاً للتابع المارموني المكون من أصوات اللين . وهكذا تقوم القافية بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى القصيدة ككل ، لا بالنسبة إلى البيت الواحد في علاقته بما قبله وما بعده . وقد أحسن أحمد عبد المعلى حجارى استخدام هذا الأسلوب أيضاً في قصيدته «العام السادس عشر»<sup>(٣)</sup>

وقد لجأ الشاعر إلى الاستعانة من حروف اللين والمدة (المعنة والكسرة والصمة والألف والياء والواو) بوظيفته الحروف تزدى مهمة جليلة في اللغة العربية حيث تعتبر أساساً لقوة الإجماع sonority في هذه اللغة الراسخة القدم في تاريخها لشاعرة<sup>(٤)</sup> . وفي الأغنية لاحظ وجود حروف اللين والمدة بكثرة في (أهوى - يا أيها - شعري - هداى - دعوى .. الخ) لكن قوة الإجماع تصل إلى ذروتها في وضع المقطع الطويل للنهي يعرف لبن (ولا) في سطر مستقل أما التكرار فقد جاء على غلطين ، تكرر لفظي لبعض الألفاظ (مثل «كان - كانت») وتكرار لفظي بكلماتها ونمطها السحري (مثل «يا أيها الوجه الحسن») وتكرار لفظي سحري (لهو يقول في المقطع الأول : «ولم تقدم لي» ، ثم يعود في المقطع الثالث لتكرير اللفظ النحوي - واللفظ مع تغيير بسيط - تماماً ولم تقدم لي ، و «لم تقدم لي الكفن» . وهكذا استطاع حجارى أن ينسج على ما وصم به العروضيون العرب بحر الرجز ، بخلفه لإمكانات موسيقية أخرى ، جعلت الترجيع الصوتي سمعة هذه الأغنية الأولى ، ولا أشك أن جزءاً كبيراً من شعبية حجارى يرجع إلى هذه السمعة ، أما تحقيق هذا الحدس علمياً فهو يحتاج إلى عمل تطبيقي صبور .

ولكن حجارى الشاعر يحاول أن يثور قصيدته الغنائية دون أن يخرج من إطارها الذي حوته طبيعة السناء البشرى . وما يزال حجارى مخلصاً لفهمه للشعر ، بدأه وما يزال شعره يشبه كلما خلق قصيدة جديدة . إن القصيدة تبدأ لهذا الفهم لحظة ، لكن الانقصار على لحظة يكاد يهدد القصيدة بالقسم ، بمعنى أن هذه اللحظة ، تعجز عن تكثيف واقع شعوري ونصلي للشاعر وجماعته . إنها أبسط من أن تخترى هذا الواقع الكثيف للشابك ، أو تنظمه ، أو تبيد صياغته ، كما أنها تتحول عند النظر الأخير إلى دلالات مغلفة . ولذلك كان الشاعر يلجأ إلى تجاوز قصور اللحظة الواحدة ، بخلق لحظة كبرى أو أساسية أشبه بالمركز ، تتولد عنها لحظات قصيرة ثانوية ، تصل على إلقاء الأصواء عن اللحظة الكبرى ، أو على خلق تجليات معها ، بحيث تتكامل القصيدة من اللحظة الأساسية وتجاوبها مع اللحظات الأخرى الثلاثة صباء ومن ثم يتحول المطلق الشعري من مستوى



الطاعى للهيمن ، دون لجوء إلى الصراخ الخطائى ، الذى يحاصر وضوحه النص ، فيصحه في إطار دلالي وسيوى معلق على تفسير واحد .

ولعل الإشارة إلى تركيبة نص حجازى الأخير أمر مهم في هذا السياق ، ولعلها واحدة من نتائج طموح حجازى إلى خلق بناء على مراكب ، قادر على استواء طله وواقعه ، ذلك أن حجازى يراهم على التواء ودور المعنى ، متحلاً بحب ما تنطوى عليه محاولة الطموح إلى تطعيم البناء الغثالي بالثكنة والمزناكب من معاركة . إن هذه للمعاركة بصارة أخرى هي محاولة من الشاعر الغثالي ، لكي يتجاوز الغناء إمكاناته ويحول طبيعته فكيف يتبدى هذا الغناء في مستوى آخر من مستويات بنية النص

## ٢ -

بين رمانين ومكابين يتحرك نص كائنات مملكة الليل ، ذلك لأن بطل حجازى يتحرك حركة معقدة بين الليل والنهار ، والماضى والحاضر ، والوطن والمثل . لكن علينا أن نلاحظ أن بطل حجازى متخف ثورى ، وأن هذا المتخف ينتمى إلى العالم الثالث ، وقد يكون بابلو نيرودا (شيلي) ، أو حمرين جلون (المغرب) أو المهدي بن بركة (المغرب) ، لكنه حتى حيناً يكون واحداً من هؤلاء فهو في النهاية مخف مصري يحيا في المثل . والمثل قد يكون اختيارياً أو قسرياً ، حقيقياً حيانياً ، أو مجازياً من صنع الذات الشاعرة .

ومنذ الموان ، كائنات مملكة الليل ، عن مع حطة رمنية ، سائلة ، قد تصل سيادتها إلى أن نخل كل المحطات ، وهي الليل الذى هو قبض النهار :

كانت الليلة في آخرها

حين بدأنا - دون أن ندري - الحوار

وقبل أن نلوكه عاد النهار

قلادة كل بالفرار [٤٠]

إن النهار إذن هو ضد الليل ، وعودته تعنى القضاء على الحوار ، أى التواصل بين الشاعر والآخر . وفي هذه القصيدة - ولقطة تذكارية للقراء - يسج لنا النص علاقة حيز عن الحب ، في المثل ، فالمرأة عربية والرجل غريب ، وكلاهما يرغب في الفرار ، كلها راكبا قطار ، التقيا مصادفة ، فحاول كل منها أن يجد في وجود الآخر ما يؤمنه :

حين خرجت أول المساء

مسلواً كأنى رجل غريبى

وهذه مدينة غريبة على

كانت هناك امرأة مبهمة

في طرف لليلة الآخر تسعى

وكأن الذات الفردية تأبى إلا أن تبرز ، حتى ولو كان بروزاً خافتاً هو فري التعليل الذى يلقى به المعنى المعجز عن المشاركة في فعل الوطن بالخلق .

وهكذا بنى الشاعر قصيدته عن طريق الحركة المتزاوجة بين الحاضر والماضى وبين علاقته المعقدة بالوطن ، ومن ثم بأهله . ولذلك أثقلت القصيدة بالرموز : النهر ، والطفل ، والنحلة ، وكثرة الاستعهام ، إشارة إلى جهد الشاعر في أن تظل قصيدته خالية ، لكن مع تجاوزها إمكانات الشعر الغثالي التقليدى .

وثمة أمران يبنى الإشارة إليهما هنا ، وهما يتجان من هذه للمعاركة ، أوهما أن الشاعر يمس من بعيد الحوار الغثالي ، وهو نفس قصيدة الموقف الدرامى الذى وقف الشاعر على حافتها ، دون أن يلجأ في قصائد سابقة مثل « مذبح القلعة » ، و « المعنى الذى يكلم المساء » ، « البحر والبركان » . وهذا المس الرقيق للحوار ، يساعد في تجاوز بساطة الغناء ، ففي رثاء الشاعر لحمر بن جلون ، وبعد حركته المتزاوجة بين الوصف الذى يشبه (الوحدات القصصية) والتذكر والاستعهام يلجأ إلى هذا الحوار المكثف :

- السلام عليك عمرا

- وعليك السلام

- تألم ؟

- لا ! لم بعد وقته

- تتنعم ؟

- لا ! لم يمن وقته

- أنا بين المساء وبين البحر

أرعد ما زلت بين الشعاعين

حتى يعود دمي للشرق ،

وتزهر وردته في الحجر .

[ ص : ٨٧ ، ٨٨ ]

أما ثانيها فهو لجوء الشاعر إلى جملة النفي كثيراً ، وهي بدليل الإثبات الساذج الذى ينصح بالخزم الخطائى الأيمولوجى . إن الشاعر حين يقول

ركبت عجاوى لألقى نظرة على بلادى

ليس هذا عطشاً للجنى

إنى أودى واجباً مقدماً

وأنت لست غير رمز فاتمى

لم يعد من عهد هذه البلاد غير حانة

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة [ ص : ٦ ]

فهو يقدم بأسلوب ملتصق ، تفسيراً لما يراه غامضاً ، وإثباتاً لنى

- دون أن تدرى - إلى  
كنت أرى مثلثات لم الأهرام في المغرب ،  
نرى مثل غيمة - وتنفى  
وذؤابات الشجر  
كلها أجنحة الليل رويماً  
والصباح تصاه بفتة  
فيحت ما كان يبدو لي النهار  
ونفس المدينة الأخرى  
من العتمة والنور  
وتكبلُ النهر  
يمرض فيها جسمه العزى  
ويبحث البخار  
على مياه هزلد للصباح عليها  
صوراً بعد صور  
ويفتح الشرطى للمجهول ، والصدفة  
أبراج المدار

وهكذا ، يقدم هذا النص نفسه لحظة عبرانية فيها  
الرجل المرأة ، ولكن ليس ثمة قدرة على حوار خلاق ، فقد التقيا  
مصادفة ، أو لعل إن علاقة كل منهما بالمدينة علاقة اختراق  
تبلغ حد الترقق إلى مثل نو شيه ، ثم يتجدد هذا الترقق بحثاً عنه  
ولنلاحظ أن النص لوحة وصفية ، نصف مشهد النساء في مدينة  
معاصرة ، والرجل والمرأة مجرد شيئين من أشياء كالأهرام ، وذؤابات  
الشجر ، والنهر ، والصباح ، وإذا يخرج الرجل في أول النساء  
(مسلوباً) في مدينة غريبة عنه ، ونسعى المرأة (دون أن تدرى) يبدو  
كل شيء عاجزاً عن الابدانة ، ولذلك جاءت الأعمال مقترنة  
بالأشياء ، وكأنها هي التي تتحرك حركة علاقة فقط ، فالهبة  
تهب ، والنهر يمرض جسمه العارى ، والشرطى يفتح أبراج المدار  
للمجهول والصدفة ، وكأننا أمام علاقة حجر يمتلئها الإنسان (الرجل  
والمرأة) وقدرة غفلها المدينة ، بأشياء ونهرها ورجل شرطتها ثم ينتهى  
الليل ويبدأ النهار ، فيفقد للترعدان الريان هذه القدرة على  
الحوار

إن النهار ، هنا ، زمن الفرار إلى الداخل ، أما الليل فهو زمن  
الحوار العابر والرغبة الملوودة ، إنه زمان المحاولة لذلك تقدم لنا  
قصيدة كائنات ممكة الليل ، صورة لهذه المحاولة ، محاولة الفرد  
الواحد ، العابر ، حيث الشاعر يؤكد ذاته منذ البيت الأول  
مستخدماً صيغة التكلم (أنا) ، محاولاً أن يمتد في الليل على درج  
وأمن ، ومكان تحقيق إنسانيته ، لكنه يظل فاقداً اقتداره السابق ،  
غير قادر إلا على أن يثبت ذكرياته الأولى ، ويتطمس أعضائه في  
للرآه

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة ،  
ولم يبق من النولة إلا رجل الشرطة  
يستعرض في الضوء الأخير  
ظل الطويل لثرة  
وظله القصير

[ ص ٦ ]

الشاعر في هذه الوصية ، أسير متاح معادله وإنسانيته ، متاح  
ميدته الخوف الذى صار وضاً وعملة ولعة وشيذاً وهوية . وذلك  
يقول أن يؤكد ذاته ويدفع عن وجوده بممارسة الحب ، حيث يصبح  
الوطن امرأة . ونحن يقول :

وثبتت لست غير رمز فاتمين

فإنه بحر بوطنه ، ولذلك نستطيع أن نقول إن الوطن وطنان ، وطن  
يحميه الشاعر ويطلب منه أن يشبعه ، فراراً من الوطن الآخر ،  
الوطن - الحانة ورجل الشرطة . والليل ساحة المحاولة اليائسة لتجاوز  
العجز ، وفيه ينكس الشاعر عن التواصل مع الوطن - الأنى  
المهجورة للنساء في الطريق العام . وإذا كان الليل يبدو على هذه  
الصورة الآن ، فإنه كان ليلاً آخر جسيلاً منذ سنوات ، كان زمن  
الملذات حين كان الصيف رائعاً ، ينام في الحديقة عارياً ، يعمل عن  
المنشوق والمنشوقة ، وكان زمن التحديق ، وهناك لندى ترشح في  
أربية الأنف ، والمرشات زهر عالق على الأعصان ، ويسرى سرى  
نسيجه .

لكن هذه الحسرة ، وإن تلك تقياً للنسي ، أى محاولة محاوردة المعمر  
والغربة في الوطن ، هي سموط في نبي آخر . وليس بهم أن يحمى  
مكان بدل مكان ، إن باريس والقاهرة سواء ، ذلك لأن ثمة ما هو  
أصق ، لقد تغير الزمن ، ودخل الشاعر والوطن في زمن آخر معايير .

إن زماناً مطوى

ورماناً يحمى

[ ص ١٧ ]

وأضحت الثورة - الحلم - الوطن امرأة ضالعة بين نيويورك  
ودمشق ، بائنة عن حمل في شوارع باريس و (لبلاذ وحة) غير وجه  
أملها

كان الفرد والفرز والفرز في البحر

بوجان

والفرز والفرز

بسطان

[ ص ٢٠ ]

إدراك بصح الأمر مختلفاً من ذى قبل .

ليست الحرية الشيء الذى يطلبه الآن

بل الصمت

وليس المحمد إنما الأمان

[ ص ٢٤ ]

هكذا تذكر المتحف المختون أول درس في تاريخ - كميونة باريس - متصافراً مع أول درس في الجغرافيا - حيث تشير حدود وطنه لتصحى خطوطاً غير طبيعية ، عبرت العلاقة بين وحداء كميونة باريس من ناحية ، وبين نيويورك وحده من هذا الوطن من ناحية أخرى . وليس تناقض المتحف مع الديكتاتور - سوف حزم من تناقضات معقدة مركبة ، ذلك لأن هناك تناقضات أخرى ربطت بوعي الشاعر ، وإدراكه صيرورة الأمر ثم هو حركة بسية ر الأمام

إن الشعر دعوى لدى أحداث عداوة - حادثة في سنة د حبه المرأة في الأخير يدعى : (صعوبة محضه) هذه أوصفت شعر علاقته بالخبرة علاقه مركبة تحوي مناقضات عدة ، بعد فضاء التناقض في عمقه السبق على الأبيض والأسود ، البصر والاستمرار والقرية وبنية - ما هذا إن صيغة العلاقة مختلفة من حد كبير ، ثم التناقضات السبعة مع تناقضات أخرى ، والسبع مساحة التناقض ، فأصبحت نبرة معنى محورة كل معوقات حياة ومن هنا هبه سر وجود أمتة جديدة - شخصية في دهر شيء شمة عريضة لكارل ماركس وأخرى ميكاتور هيجل وثمة لبالبورودا إن وعى شعر باريس صيرورته ومطرد حركته يهدف به إلى تعارضات من نوع جديد ، وفي بدء مركبي يدور - يتجاوز إمكانات شعر العدى

وفي الدواوين السابقة كان التعارض هو تعرض المتلف الراديكالي الآن من الشريحة الفلاحية لبورجوازية الصنعة في المدينة ، وكان هذا للثقف العضوي يلزم العلم إدراكاً ثورياً رومانسياً ، يجمع على مستوى التعبير الفكري بين مقادير لا تتسع ، محاولاً أن يكون حادى الجماعة السائدة نحو يوتوبيا اشتراكية هي دولة الفقراء المتصادمة مع ثنائيك المدينة أما الآن وبعد أن وعى الشاعر أن ولادة الجماعة وليس للظلم الفرد ، فصح مع الشعر - البناء الذي يحاول أن يصحى عنه ، وهرباً للوعي بالبناء في آن واحد وفي الملى ، تسبح التعارضات ، ويعنى الوعي بقنار التناقض ، فتتعدد المستويات ، ويصحى الوطن هو عالم في هذا العصر .

ليست باريس (١١) في بصر الكاتب : مدينة الفن والخيال وأحر تقاليع الثورة في اللباس والتمون - كما كانت تبدو لآخرين بها مكان مزاحمة حشد - فثقف أممى الذى يعيش في من حذب فيه الثورة (حبه) إن منسكحه في الشوارع ، يشرق بين هويته القومية ووطنه المتحلف :

فأما مستظل تارجح بين الزمانين

لم تستطيع استعادة وجه أليك

ولم تقدر هذا القناع للبدل

[ ١١٩ ]

ثم دمانان - رمز جبر فيه (وحد) ثم - ومن يرتدى فيه شدة (فداء) يعنى ملائحة لخصمه ، الرمز الأول هو من الشعر

هذه التناقضات بين الماضي ' الحاضر ، والوطن / الذى ليست سوى جزء من وعى معقد بصيرورة الزمن إن عهد الحاضر هو عقد انتكاسات ثورات العالم الثالث ، وليس عقد انتصارها ، وامتلاكها للمبادأة . وهذا الكون هو ابن شرعى لتناقضات الزمن الخليل الذى رثاه حجارى ، إذ رأى معبوده اعطس الفرد في قصيدة « مرثية لنعمر الخليل » ، ولذلك يسود النص التنازل الذى يرمى إلى المباشرة والمرارة :

كم تبعه ضيل من نيويورك

وعن موسكو ؟

وكم لجر من الساحل للساحل ؟

كم ميل نرى بين الكلاشكوف . . . . .

كم يعد منى البرلك

عن صلاح العبران ؟

[ ص ٧٤ ]

إن ترويج الفرد والجمال ، ومفوط الغزال والثورة لا يفصل لدى الشاعر المعنى عن المعنى في حب والاستسلام بريح العفوف التى تفصل امرأة عن الرجل ، وتغرب العاشق في ابرص ولتلاحظ الإكثار من الاستهزاء . وحيلة الس ( ليست ، ليس ، لم ) الخ ولتلاحظ وضع الحاضر المعادى في مقابل ماضى القريب إن الثورة - الوطن تسبح معنى في رحيبه . وتتكلم معه في شوارع باريس . وهى نصف شخص من الخلف ، وتعدد الحياة ، لقد دحمت إلى أفق مدير ، حيث الوطن مساحة صراع بين الفئات والجماعات لأحناحية . ويبلغ هذا الصراع حدته حين يصحى سائراً بين نقضين غير متكافئين : هو المتحف حامل حيم خمير وحارسه ، ومؤسبات القمع مسحوقة في الديكتاتور

بتذكر هموم خاطلة لوطن العربى

مرصعة بالنولز والياقوت

مؤينة بالأعلام المشرين

مطعمة بالفضة والذهب

تشجر منها واحات خضر

ينادى فيها التناؤوس

ويرعى فيها القرد الوحشى عاقيد العشب [ ٨٦ ]

ولذلك تصح مساحة الصراع أرحب

بتذكر عمر كميونة باريس

وكانت أول فرس في الجغرافية

عند الوطن العربى شالاً

حتى كميونة باريس

وعند فيريريك إلى أمار النقط البرية [ ٨٤ ]

والآخر هو زمن الحديد والشرر للقطاير :

إنه العصر

هذا الحديد الذى يتطاير ملثماً

في الهواء الذى كان يحمل ريش الجلام

ونخسة ضوء القمر

إنه العصر

هذا الحديد ، وهذا الشرر

فاحتضنه

ودع جسمه يتفرد لحملك الحلى

يا وطني للتخلف

كى تتحضر

[ ٣١ ، ٣٢ ]

إن التعارض هنا هو تعارض حضارى و قيمة الحديد والشرر من ناحية ، ومن ناحية ثانية ثمة ريش الجلام المتشرب في الهواء ونخسة ضوء القمر ، أى الوطن المحتلف . ولكننا لسنا أمام تعارض لا يمكن تجاوزه . إن البدء به إن « المؤكدة » ثم تكريرها وتكرير أعماق صورة أخرى ، يعنى أن القصيدة محسومة لعصر الحديد ، وأن موقف الشاعر محدد وواضح لى استخدام لفعل الأمر (فاحتضنه) . لكن التعارض بين العصر والوطن ليس تعارضاً بين ~~الحديد والوطن~~ بل بين الحضارة والوطن . إنه تعارض يتنوع ضمن ما يتنوع تعارضات أخرى ترتبط ببناء الوطن والمواطنين ، على نحو ما نرى في التعارض الفدى بين القطارات والقرى [ قصيدة « القيامة والطلل الصانع » ] وهو تعارض يمحس صموده الاجتماعية طويلة ، ينهض قانونها على هيئة أحد الطرفين على الآخر . وإذا يكون الشاعر في باريس فهو يتحرك في حيز رماني ومكان يتطوى على التضاد والوحدة معاً ، فيأري من ناحية هي موئل من هاجروا مثقلين (بالوطن السرى) لكنها من ناحية أخرى تُشهرهم بأنهم غرباء . ويرغم أنها تمنحهم فرصة الضامل والحركة إلا أنها ، لا يمكن أن تسمى أنهم من هذا الشرق ، وطن الجلام وضوء القمر الأخضر ، والثوار المقتولين خيلة والقرود والجملات وفي باريس في احتضار مرض للعنان التشكيلي المصري . عطش رزق الله ، نلصح في حديث الشاعر إلى صديقه لهجة خاصة ، لهجة تجارية قد تستغنى على الآخرين ، لكنها بالنسبة لكليها مفهومة ، لأنها مبطنة بالوطن ورائحته :

فأخرج السطح

إن هذا طعم

ولسوف يسيل الدم

[ ص : ٥٢ ]

ثم يتغير الخطاب الذى كان يتجه من الشاعر للفرد إلى صديقه العنان المرء ، فيصبح خطاباً من « أنا » أو « نحن » إلى « أنتم » .

سنغى لكم آية السادة الغرباء

[ ]

سنغى لأهائنا الحضر

لكننا متفاجئكم بقنايل مولودة

كان أسلافنا يحلوها مع الحيز والحمر

في خشب الموميات

لكي تتفجر في غرف الليل

حين نحب مواعيد عودتهم للعبادة [ ص : ٥٣ ]

تغير مسار الخطاب على هذا النحو . والحديث بصيغة الجمع وحضور موميات الأسلاف ، يخلق تقابلاً بين طرفين من ناحية ويمتدح الوطن وقضاياه خصوصاً يتجاوز التلى والاعتزاز من ناحية أخرى . وهكذا نرى للشقف المعزب ينوء بالوطن ، والوطن في الإطار حمل ينقل عليه ، فيشعره بالانفصال عنه (القيامة والطلل الصانع) وسلاح يشهره المعزب كلها حوصروا هتزت متعارفات وقد جله للمصرى . لكن باريس يمكن أن يتبدى في صورة أخرى

أنت فائقة

وأنا هرم

نأمل في صفحة السين وجهي

مبشراً دائماً

أنت فائقة

يحبني عن الحب

لكنى

أنتى أترأ ضامناً

كان لابد أن تلتقي في صباي

إذن

لشفتك عشق الجنون

وكنا رحلنا معاً

[ ص : ١١٢ ]

هذه التعارضات بين أنا / أنت ، وبين الفتنة / الكهولة ، وبين الحب / احتفاء الأثر الصانع ، وبين الماضي / الحاضر ، هي أبنية تعارض أساسى ، هو نجل من تجليات تناقص وطن الشاعر مع العصر . إن الشاعر يواجه بنية اجتماعية وأيديولوجية وثقافية مطيرة وإذا تبدى باريس الشاعر المعزب للقل بالوطن ، لا يجد أمامه سوى الفرار إلى الوطن - الأثنى ، ميباً هذا الصراع الذى يكاد يلح لتعاقه ، ليتقل إليها قوانين علاقات اجتماعية عائلية ، تستهى القصيدة

وها هو عريك يأخذني لصفاف العظولة

في أى مر صبعنا معاً في الصغر

أنى قرى طفلة بيتنا

وقط الآن وردة نهلك في ذكرى يالى

فلشتم معاً الرياح التى سكنتى قديماً [ ص : ١١٤ ]

إن إدراك العالم بوصفه بنية من التناقضات ، يعنى أن علاقة النص بجماعته قد صارت خاصة بالاكثواء والانعناء . وبعد أن كان التعارض بين براءة القرية وقسوة المدينة ، ناجماً عن إدراك رومانسى لعلاقات الواقع ، أصبح تعارض المتحف المعرفى مع باريس ابن شبكة تناقضات حادة ، ترتبط بالوطن الذى بطارده فى باريس ممثلاً فى جرحى حرب أكتوبر ، وترتبط بما يجرى على أرض هذا الوطن من محاولات مجاورة الوصية التى يتوج فيها القرد والحمرال ، وتسقط الثورة والغزال ، وغرفها المتحف إلى حيث «يتعمس لحمه» [ص ٤٥] ، بعد أن صار الانعناء ، عن الوطن ، حائلاً أمام مشاركته فى صله الخلاق ، ودافعاً إلى النظر الكلى الرامى إلى اكتشاف آليات الصراع فى عالم تبادل أجزائه التأثير والتأثير ، فيتحول الداء إلى بكاء . ويضحي صوت الشاعر ، البسيط ، القطعى ، للتوحد ، صوتاً متراكباً ، مثقلاً بمرارة الاكتشاف والوعى . ويمر اقتناص الشاعر لخواص الأشياء عبر حراك لغوى مضى ، معارق لبساطة اللغة الأولى ووصوحها ، فيتصنع للمعجم الشعرى ، وتضيق العبارة وتبتدى النص شبكة علاقات معضبة إلى تعدد الاحتمالات .

لكن تعدد الكون الشعرى - فى نص «كائنات مملكة الليل» لا يقود إلى خروج الشاعر على نفسه ، أى لا يقود إلى الخروج إلى المجهول ، فحجازى قد يخلق حالياً لكنه يعود ثانية إلى الأرض ، أشتاتها ومرتباتها وعناصرها ، لأن القصيدة وسيطه مع جماعته التى غلبت عنده من الشرائط والعلائق الاجتماعية والأبديولوجية والثقافية المحددة ، وما يزال حجازى حريصاً على أن تتخلل قصيدته المثلى كمنفعلة فيه بوصفها أداة وعى واكتشاف .

وهكذا يبدو النص صورة لتناقضات البنية الاجتماعية ، التى يجد إنتاجها مبرقاً فى الشعر ، بما تحوى عليه هذه البنية من تراكب المستويات وتكثفها من ناحية ، وحرص النص على كونه سهل تعبير من ناحية ثانية . وكما يتأرجح النص بين النسق العنالى وغيره من الأساق ، يتأرجح الشاعر بين [وجه أبيض] وقناعه البديل ، وكلاهما دلالة على الترقى الذى ينبجم عن المودة بين حركة الواقع المتصادمة مع العصر والحلم بتغيير هذا الواقع . فى خضم هذه التناقضات جميعاً يظل حجازى فى حركة دائبة بين النص الذى يكف عن التنامى البيوى ومن ثم الوقوف لدى لحظة من الواقع ، وبين هذا الواقع للوار الذى تظل معدجة ، شعرياً ، وقوفاً لدى لحظة زمينة محددة ، على منتج النص أن يقوم بالتعرف المحدد فيها .

ورغم أن نص «كائنات مملكة الليل» رثاء لأشياء الشاعر وأحلام جيله من التثمين الراديكاليين ، ما يزال حجازى قادراً على أن ينهى ، وأن يحمل من صوته بشارة بالعد ، وتحريضاً على صمته ، فيصنع بصوت لا يخفى هويته الشعرية أو الاجتماعية :

عالموا فلون كما نشنى هذه الأرض  
أو تشعل النار فيها .

إن «ضعاف الطفولة» والنهر الذى مسح فيه الشاعر فى الصغر وذكرياته والرياح التى سكنته طويلاً ، تومئ إلى امرأة من الوطن ، لا فائدة الحزن المتعب من الحب ، ولكن باريس تبدى فى صورة أخرى ، تعابير مشكل للوطن الاجتماعى والأبديولوجى والثقافى . هذه الصورة تضع الشاعر فى شكل آخر لا يمكنه أن يحضر النظر عنه ، إذ هو مشكل يلقى بظله على من يعيش فيه . لكن هذه الصورة هى الوجهة للمهرلة ، حيث اختفى الفضاء ، وصار للمكان سبعة أزمنة ، والمتاصل أصبحت مطابخ آليّة، والمائيل يلقى لها بالنقود فتسلك أعضائها وتبول نبيداً ، فيسائل الشاعر ماركس هاتفاً :

كيف تشعل الثورة الآتى

فى هذه اللجنة للمهرلة ؟

[ص ١٢٠]

لقد تعامل الوعى بالزمن وجديته مع تجربة حصارية مقابلة لتجربة الشاعر الأولى ، وتفاعل كل ذلك مع متغيرات جديدة ، تسم العصر بسات محددة . وإذا كان حجازى فى المدينة العربية مع برغم النهر والأهرام ، يبحث عن قرين له ، مثقلاً فى المرأة المسافرة إليه دون أن تدري ، فإنه فى باريس يبحث عن تشابهه، نيروفا وماركس-غابن جلون وفكتور هيجو . ول مربيته للأخير يتحدد التعارض بين هيجو الحى السائر و(هم) الموتى الأحياء ، لكن الباقى ما يلبث أن يفصح لنا عن حقيقة مهمة هى أن التعارض طوقه الشاعر وسكان المدينة الحديثة ، أو حجازى الشاعر المصرى المسلم وسكان المدينة الحديثة الأوروبية ، هؤلاء الذين يحبون حياة مملّة مفرقة من الأصالة فى اللجنة للهزيمة . وإذا تبدأ القصيدة هكذا :

هؤلاء هم

خطف الرطاف ، فالأرض بالية

والرياح محملة بالسموم [ص ١١٥]

محملة بارفضى والحنان معاً : الرضخ للحواء والصناعة والفضائح ، والطف على الضحايا من سكان المدن الحديثة ، تنهى القصيدة بهذا المنولوج ، الذى يؤكد مآرق المتحف المصرى ، ويريد من وعيه يشرقه بين الزمانين :

جرب حوائيك ، لن تلمس القاع

لن تستطيع استعادة ذلك ، وهو يفر

ويقتصر تحت للصايح

ثم يطول

دائماً متظل فأرجح بين الزمانين

لن تستطيع استعادة وجه نيك

ولن تعود هذا القناع البديل

هذا الترقى بين الزمانين والوعى به ، هو فى النظر الأخير علة ما جد على نص حجازى الشعرى ، من ولوج لمناطق المتانة والسرية ، إذ

## هوامش

- (١) أحمد محمد علي حجازي، كتابات ملكة الليل، دار الآداب، بيروت ١٩٧٨، ص ٥، وستذكر المصنفات بعد ذلك في الق.
- (٢) يرى بعض النحاة أن مثل هذه الجملة يسمى تسميتها بالجملة الظرفية، لأنها مصدر. ظروف، لكن آخرين يعتبرونها جملة اسمية، وأصبح خبر المسمى فمفعول: إعراب. العمل وأشياء المحمل، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٧.
- (٣) لأخبار المكاملة، ص ١٩٥.
- نفسه، ص ١١٤.
٨. حنيفة المناكرة يفر من موال بعض من وليقة ويوسف.
- فالت وليقة وفوقه عن حياي مرفعي
- وشخصي حيد في الحيا مرفعي
- والن لم يطاع نواصي صيته عهدي حل ... طبع
- (٦) شكرى حماد، موسيقا الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة للطبعة الثانية، ص ١٢١.
- (٧) نفسه، ص ١٣١.
- (٨) نفسه، ص ١٣٣.
- (٩) عام حساب، اللغة العربية: معناها ومبناها، الطبعة المصرية الطبعة للكتاب، الطبعة الثانية ١٩٧٩، ص ٧١. وفي الصفحة التالية يقول الباحث (معروف الملة إن كان لا يبدأ بالقطع فهو بلا شك مركز لقطع العربي، حتى ليمر من خلالها صلات معينة بين الكلمة وبين الخبر والتعريف).
- (١٠) انظر من بين الشاعر / اللبنة، عنصر تقديم في النص الشعري لحجازي بل يكاد يكون عنصراً تكوينياً ثابتاً، لكن التحولات التي طرأ على هذا العنصر متغيرة. حيث تبدو العلاقة في هذا النص (كتابات ملكة الليل) أكثر لطفاً ولزاً كما كانت عليه في النصوص السابقة.
- (١١) علاقة الشاعر القادم من كنفوة اجتماعية وطبقية متغيرة تنتمي بنوعها إلى تشكيلة اجتماعية أخرى هي علاقته ثرية بالدلالات. كارتون مثلاً بين دقير من أسجل هويوركس لأدريس (وقت بين الرماد والورد) و «أغنية من قيتا» لصالح عبد الصبور وفيلام القلوس القديم) وفصالة «المرآة» و «سفر» و «غرفة المرأة الوحيدة» لمجدي في الديوان الذي تحدثت عنه.



# شوقي ومفاظ في الأطروحات الجامعية دراسة ببلوجرافية

سعد محمد الهجرسي

## خلفية وتمهيد

البحث البلوجرافي للموضوع في الصفحات التالية هذه الخلفية والتمهيد ، ليس إلا شريحة محدودة من أحد الفصول ، بالجزء الثاني من مشروع بلوجرافي ضخم ، يتكون من ثلاثة أجزاء كبيرة . وقد تم إعداد المشروع بأجزائه الثلاثة ، قهينة المصرية العامة للكتاب ، ضمن أعمال مهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، بمناسبة الذكرى الخمسينية لوفاته شاعري العروبة والنيل ، أحمد شوقي وساحظ إبراهيم . وقد رأيت مجلة «فصول» في نطاق عطيتها الخاصة بهذا المهرجان ، أن تبادر بشرح مختصر أو ثلاثة من ذلك العمل المتكامل ، على صفحات هذين العددين المخصصين للشاعرين ، في ذكرائهما الخمسينية . ولقد اعتمدت ، في هذه الشريحة الأولى من المائدة ، أن أعرض لقراء المجلة ، دراسة بلوجرافية عن الأطروحات والرسائل التي قدمت إلى جامعة القاهرة ، وإبراز الأطروحات التي تناولت شوقي وساحظ ، وهما الشاعران اللذان أسماها بشعرهما ، في إنشاء الجامعة أوائل القرن العشرين ، كما أنشئ فيها كرسي يحمل اسم شوقي حوائى منتصف هذا القرن .

الحساب الإلكتروني ، في مرحلة معينة من العمل بهذا الجزء ، خصوصا في النتائج النهائية التي تبرز إحصائيات فنية دقيقة ، من شعر شوقي خطاً ونحراً وتحتوي أيضا

ويأتى الجزء الثاني ، الذي تنسب إليه هذه الشريحة . يصح واسطة المقدم في المشروع كله ، ليس خط لأنه كان البداية في هذا العمل الكبير ، بل أهم من ذلك لأنه تسجيل هي وثيق وعصر صهي مباشر ، لما ظهر بشأن شوقي وساحظ في ذاكرة العروبة والاستشراق ، خلال خمسين عاما من انخسب عقود القرن العشرين ، مع الاستناد إلى حوائى أريمن عاما سقنا ، مد صدر لها أو عنها عمل أدبي مطبوع . كما أن هذا الحصر البلوجرافي النبيل والعرض للهي للقرن ، لا يجترى بهمة دون أخرى من أوعية الذاكرة الخارجية . ولكنه يعطى في فصول وأقسام مستعدة

لما «الجزء الأول» من ذلك العمل المتكامل ، فيتناول ماهية «الدراسة البيوجرافية» من الناحية النظرية العامة ، وهي التخصص الأكاديمي الذي يتولاه البلوجرافيون ، فيضع الحدود التي فصل أو تفصل بين تلك الدراسة ، وبين «الدراسة الفنية» التي يتولاها ، بالنسبة للشاعرين ، للتخصصون في الأدب العربي وتاريخه ونقله بعامة . وفي فصاي الشعر الحديث ومساظه خاصة . وأما «الجزء الثالث» في هذه الثلاثية العلمية فهو تحرير الشعر غير المسرحي لشوقي ، باستنار الحفيد في تخصص للكتابات والمعلومات ، والتقديم في التراث العربي والإسلامي ، لضبط وتحليل القطاع الأكبر والأهم من شعر شوقي في مصادره ، التي تنابعت بالانفراد أو الازدواج منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى الآن ، كما تفاوتت في تحدياتها وفي علو درجتها قرباً من صاحب الشعر . وكان من الضروري استخدام



هذه الأوعية كما يلي

١- نعان الشاعرين بطبعاتها وإصداراتها المختفة ، مع دراسات مية متخصصة للمعارف والأحطاء الجيولوجية ، التي تراكمت وتوقلت حول هذه الأعمال في الأجيال الأخيرة . وقد صدرت الطبعة للوقت من هذا الفصل ، ووزعت في إنشاء مهرجان أكتوبر لعام ١٩٨٢ بالقاهرة .

٢- الشاعران في دوائر المعارف الكبرى وغيرها من المراجع العامة ، باللغة العربية وبأشهر اللغات الأوروبية والشرقية ، وفي الكتب لتدريسية الصادرة باللغة العربية .

٣- الشاعران في الكتب العامة عن الأدب العربي ، للصادرة بمصر وغيرها من البلاد العربية ، وفي الكتب المتخصصة لها أو لأحدهما كذلك ، من مؤلفات الأثواب ، أو المحصرين الذين عاصروها بقدر كاف من الوعى ، ومن مؤلفات التابعين كذلك ، الذين بدعوا الكتابة في الخمسينيات وما بعدها .

٤- الشاعران في الأطروحات والرسائل الجامعية ، مطبوعة وغير مطبوعة ، سواء أكانت عامة ، أم متخصصة لها أو لأحدهما ، منذ أول أطروحة في عام ١٩٣٥ بالسويون ، حتى أحدث رسالة عام ١٩٨٢ بجامعة الأزهر . ومن الواضح أن الشريحة المقيمة هنا ، تنسب إلى هذا الفصل المفرد في التعبير بخطباته الجيولوجية البادرة والمهمة

٥- الشاعران في مختبرات حوالى خمسين دور نشر في مختلف مجتمعات باللغة العربية أو اللغات العلمية الشهيرة ، سواء أكانت هذه مختبرات من أعمالها المعروفة أم المجهولة أم أخبارا عنها ، أم مقالات ودراسات حولها ، أو حول شعرها . وتبلغ المختبرات في هذا الفصل وحده حوالى ١٠٠٠ بطاقة ، في كل منها موجز هوى للمادة التي تمتها .

٦- الشاعران في المسموعات والمربيات ، سواء أكانت أضيأت من شعرها بطل الأغاني العربية أم كتثوم وعبد الوهاب ، ولغيرها كذلك ، أم التيليات والمسرحيات من تأليف شوقي ، أم البراميج المتنوعة عنها أو عن شعرها .

ذلك هو البعد الأفق لمختبرات الجزء الثاني ، واسطة هذه الثلاثة الجيولوجية ، أما البعد الرأسى أو التوهمى ، فهو الحنيد الذى أردت به أن أبني قنطرة علمية ، طالما تأخر التخطيط لها وتشيدها ، بين تخصص المكتبات والمعلومات في جانب ، وتخصص الأدب العربى تاريخيا ونقدا في الجانب الآخر . غاياتنا للدعوة عن أى عمل أو مادة أو وعاء ، يدخل في القنات الست السابقة ، لم تنفل قلا تليا من مصدر ثانوى ، ولكنها مأخوذة مباشرة بطريقة مهيبة من مصادر الأصلية والثانوية ، ومن للواد والأعمال ذاتها . كان كل فئة مصحوبة بدراسة دقيقة للمصادر الجيولوجية المختصة بها ، سواء أكانت أساسية أم ثانوية ، تبين ما فيها من الإيجائيات والسليات ، وتضع في يد الباحث شهادة علمية بدرجة الثقة

والصدق فيما يقدم إليه ، سواء أكانت هذه الدرجة مرتفعة أم منخفضة .

### نشأة الجامعة وتطورها الأكاديمي :

أنهم شوق وحافظ بشعرهما في المشروع الأمل ، لإنشاء أول جامعة حديثة بمصر في عام ١٩٠٨ ، بل لعلها أول جامعة حديثة في منطقة الشرق الأوسط بأسرها ، وليس في مصر وحدها أو البلاد العربية فقط . ومن الوفاء للجامعة وللشاهرين ، في هذه الذكرى الخمسينية لوفااتها ، وفي الذكرى المناسبة لإنشاء الجامعة ذاتها ، أن يرى قراء «فصول» بين أيديهم ، في صورة علمية دقيقة ، نصيب هذين الشاهرين العظمين ، من البحوث والدراسات الأكاديمية ، التي قدمت إلى الجامعة الأم ، بين كل الجامعات العربية الحديثة .

لعل أولى الأطروحات الأكاديمية في المرحلة الأولى من حياتها ، حينما كانت ما تزال جامعة أهلية ناشئة ، محدودة في طلاب وأساتذتها وتخصصاتها وإمكاناتها العلمية والمادية ، هي الرسالة التي قدمها الطالب (طه حسين) ، عن أبي العلاء المرى ، للحصول على درجة التخرج حوالى ١٩١٤ . وكانت الجامعة طوال تلك المرحلة الأولى ، التي امتدت حتى منتصف العشرينيات تقريبا ، قائمة على مجموعة محدودة من التخصصات الأكاديمية ، هي التخصصات التي أصبحت فيما بعد أبرز ، الأقسام في كلية الأدب بشكلها الحالي .

أما المرحلة الثانية التي بدأت في منتصف العشرينيات ، عند انضمام الجامعة إلى الحكومة باسم (الجامعة المصرية) ، فقد شهدت توسعا كبيرا ، أضيف إلى البذرة الأولى المتمثلة في كلية الأدب . فبعد ذلك التاريخ وحتى منتصف القرن العشرين ، دخلت تباحاً أكثر للدراس العليا التي كان بعضها موجوداً منذ أوائل القرن التاسع عشر ، إلى الجامعة الحكومية التي اقترنت هذه المرحلة من حياتها ، بإعلان الاستقلال وافتتاح البرلمان ، وازدهار الحركة الفكرية والاقليمية في البلاد ، عقب الحرب العالمية الأولى وخلال العقد الأول من الاستقلال .

وهكذا حينما قدر لهذه الجامعة الأم بعد موت الشاهرين ، أن تحبل في عام ١٩٣٦ اسمها الثالث (جامعة قواد الأول) ، كانت للدراس العليا في ذلك الوقت كالطب والهندسة والزراعة والحقوق ، قد انضمت إليها باسم كليات الطب والهندسة والزراعة والحقوق ، كما أنشئت بها كليات أخرى كالعلوم والتجارة ، وأصبحت تضم مجموعة كاملة من التخصصات الأكاديمية في كل فروع المعرفة . وقد سجل ونوقش خلال ذلك العقد الأول من حياة الجامعة الحكومية ، عدد غير قليل من الرسائل العلمية للدرجة الأولى للدكتوراه ، وكان أكثرها في كلية الآداب وفي قسم اللغة العربية خاصة ، وهو القسم الذى يتوقع أن نجد فيه ، أطروحات تتناول كليا أو جزئيا تراث شوقي وحافظ ومكوناته الأدبية والعلمية .

١٩٨١ / ١٩٨٢ ، عدداً كبيراً من الأطروحات والرسائل العلمية في كل التخصصات ، بما فيها التخصص الذي يمكن أن نعني به على تلك الأقاليم ، التي تناول شوقي وحافظ وشعرهما في العصر الحديث .

وإذا كان من الصعب الآن الوصول إلى رقم دقيق محدد ، لرصيد جامعة القاهرة من الرسائل والأطروحات ، منذ الرسالة الأولى التي ألفتها لها لعل حسين ، حتى آخر رسالة وقّعت في عام ١٩٨٢ ، فببذلك هو أن لوق المصادر وأدقها لتجديد هذا الرقم وإثباته ، وهي الدفاتر التي تسجل فيها الرسائل لأول الأمر بالكلية ، قد أتممت لفترة غير قصيرة من الزمن ، فضع بعضها ونحرق بعضها الآخر . فكلية الآداب مثلاً وهي واحدة من الكليات موضع الاهتمام في هذه الدراسة ، قد أمكن بصعوبة كبيرة جداً في عام ١٩٦٧ ، الرجوع إليها إلى سجلات ممزقة يصل أغلبها إلى عام ١٩٣٢ ، لإصدار أحد المصادر شبه الأسبوعية (قائمة الأصوات : ٧) لأطروحات تلك الكلية ، خلال الفترة (١٩٣٢ ، ١٩٦٦) فقط ، مع أن هناك عدداً من الرسائل مسجلة ونوقش قبل ذلك التاريخ ، وليس له أي مصدر رسمي بهذه الصفة .

لما للمصدر الثاني الذي يلي ما سبق في الأهمية ، وهي الدفاتر التي تسجل فيها الرسائل ذاتها عند إيداعها بالملكية المركزية للجامعة ، تطبيقاً للأنظمة التي تتطلب هذا الإجراء العام ، فالموجود حالياً بها بالملكية قد بدأ العمل فيه عام ١٩٦٠ ، أي بعد مرور حوالي أربعة عقود ، منذ ظهور الرسائل التي قُدمت للجامعة في مراحل حياتها الأولى . ومع أن رصيده رسائل قد دخل إلى الملكية المركزية في حبه بصفة عامة ، فإن مرور هذه الفترة الطويلة ، إلى جانب احتمالات عدم الالتزام بالإيداع ، وهو أمر وارد دائماً من جانب أصحاب الرسائل ، بالإضافة إلى أن لأنظمة الإيداع ذاتها قد تأخر صدورها ، وقدمت رسائل كثيرة قبل هذا الإجراء خصوصاً في كلية الآداب - كل ذلك يؤدي بالباحث إلى أحد الفروض الجيولوجية للقبولة ، وهو ضياع فرصة التسجيل في دفاتر الملكية المركزية ، بالنسبة لعدد قليل أو كثير من الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة . وقد أثبت العمل الميداني في مشروع شوقي وحافظ ، تجهيزاً لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، صحة هذا الفرض الجيولوجي بنسبة لا تقل عن ٥ ٪ بعامه ، وقد تصل إلى ١٠ ٪ بالنسبة لرسائل كلية الآداب وكلية دار العلوم خاصة .

إذا أخذنا في الاعتبار نسبة الحرية لنقص التغطية في المصدرين السابقين ، وقد أمكن استكمالها إلى أقصى الحدود الممكنة من المصادر الأخرى ، فهناك مجموعة من المؤشرات الإحصائية ، ذات الفائدة بالنسبة لتقدير الرصيد الكلي للأطروحات في جامعة القاهرة بعامة ، ويمكن في نطاق المصادر الأساسية والثانوية بثباتها وأدواتها المتغيرة ، وقد تم فحصها جميعاً واستقراؤها وتحليلها ومقارنتها ، سواء في دراسات ميدانية سابقة ، أو في نطاق المشروع الخاص بشوقي

وإذا كانت الجامعة الثانية الحديثة بمصر ، قد أنشئت في الإسكندرية نواتل الأربعينيات ، واحتل موقع القيادة فيها الدكتور طه حسين رجل الجامعة الأولى طالباً وأستاذاً ، فإن الجامعة الأم بالقاهرة ، بقيت دائماً صاحبة المكانة الأكاديمية الأولى . فانضمت إليها في الأربعينيات كذلك ، بعض المدارس العالية القديمة ، التي كانت قد أنشئت أصلاً في القرن التاسع عشر ، ومنها من تلك للدراس هنا كلية دار العلوم ، وهي التي أنشأها على مبارك مدرسة علي اللغة العربية وآدابها ، لحوالي ثلاثة عقود في القرن الماضي . وهناك أداة بيوجرافية (قائمة الأدوات ١٢) من المصادر الثانوية تغطي الإنتاج الفكري للأعوام (١٩٤٠ - ١٩٥٦) ، توضح أن الرسائل للجامعة لدرجتي الماجستير والدكتوراه ، تبلغ خلال تلك الفترة (١٩٦٦) رسالة . وقد ثبت بالتحليل الإحصائي لبيته من تلك الرسائل ، أن الجامعة الأم وحدها ، قد قدم إليها من هذه المجموعة حوالي (١٣٧٠) رسالة ، وأن الجامعتين الأخريين بالإسكندرية وحسين شمس ، قد قدم إليها مع الجزء القليل الباق (٢٥٦) رسالة ، وهو حوالي ١٥ ٪ من المجموع الكلي لرسائل تلك الفترة .

وقد تغير اسم هذه الجامعة الأم للمرة الأخيرة ، فأصبح (جامعة القاهرة) عام ١٩٥٣ ، وهي السنة التي أتت بعد الثورة في تسمية الجامعات المصرية ، بالأسماء الجغرافية للمدن أو المحافظات ، وشهدت الجامعة في العقود الثلاثة الأخيرة من حياتها تطورات أكاديمية واسعة ، فأنشئت بها كليات جديدة كالإقتصاد والعلوم السياسية ، كما تطورت بعض الأقسام ، فأصبحت كليات مستقلة كالأثار والإعلام . واتسعت لها أيضاً فروع في بعض المحافظات القريبة سبياً ، كالمنصورة والفيوم وبني سويف ، واستقبلت بعض هذه الفروع أعيراً فأصبحت جامعات قائمة بنفسها ، بل إن بعض هذه الفروع وضع خارج القطر كخرج الخرطوم بالسودان ، الذي ما يزال تابعاً للجامعة الأم بالقاهرة . وقد أنضمت إلى الجامعة كذلك وحدات أكاديمية مخصصة للبحث والدراسة ، ومنح الدرجات العلمية العليا ، دون أن ترتبط بالضرورة بوظيفة التدريس . وتبلغ حالي كل الوحدات في جامعة القاهرة حوالي ثلاثين وحدة أكاديمية ، وتشمل الكليات والمعاهد ومراكز البحوث والفروع . وأكثر هذه الوحدات يؤدي وظيفة التدريس ووظيفة البحث ، وقد تسهمت كل منها خلال عمرها الذي يتعد أربعة عقود أو أقل أو أكثر ، بنصيبها حسب التخصص الذي تتولاه في الرصيد الكلي لأطروحات الجامعة .

#### رصيد الأطروحات بالجامعة .

إن الذي يهتأ في هذه الدراسة الجيولوجية ، هو أن جامعة القاهرة بكلياتها ومعاهدها ووحداتها الأكاديمية الأخرى ، قد أسهمت إلى رصيد الفكر المصري الأصيل حتى نهاية العام الجامعي

في المتوسط للعام ، وهكذا قدرت الأعداد للسنة الواحدة عبر ثلاثة عقود أو أربعة متتالية (٨٠ - ٩٠ - ١٠٠) رسالة

| علم / فئة | باللغة العربية | باللغات الأجنبية المصروع |
|-----------|----------------|--------------------------|
| ١٩٨٠      | ٢٩٥            | ١١١                      |
| ١٩٨١      | ٢٤١            | ١١٠                      |
| ١٩٨٢      | ٢٢٤            | ١١٧                      |

جدول - ٢ : محروقات جامعة القاهرة في اللابيات المودعة بالمتك

أما توزيع هذا الرصيد حسب التخصصات الأكاديمية داخل الجامعة . فقد كان له كما قلنا مؤشرات ثابتة تقريبا في كل الاحتمالات الإحصائية . فالأعداد من المصادر الأساسية والسجلات الرسمية ، ومن المصادر الثانوية كذلك ، وهي نسبة الربع أو أقل للدراسات الإنسانية والاجتماعية معا ، ونسبة الثلث أو أكثر غالبا للعلوم الهندسية ، والطبية ، وفي مقدمتها الطب البشري والزراعة والعلوم ، بل في الطب البشري وحده حسب السجلات الرسمية للإنتاج (٢٩٧٧ الأدوات : ٢) بالمتكينة المركزية لعامي (١٩٧٧ ، ١٩٧٨) بأحد وحده أكثر من الربع ، بين حوال عشرين وحدة أكاديمية داخل الجامعة كما في (جدول - ٣)

| علم وحدة الآداب دار العلوم الزراعة الطب البشري المصروع |    |    |     |     |     |
|--|----|----|-----|-----|-----|
| ١٩٧٧   | ٩٢ | ١٢ | ١١٩ | ٢١٦ | ٩١٤ |
| ١٩٧٨   | ٩٥ | ١٥ | ١٨٦ | ٢١٦ | ٨٩٢ |

(جدول - ٣ : نموذج لتوزيع المحروقات بجامعة القاهرة على التخصصات)

### المصادر والأدوات البيوجرافية للأطروحات

للمصادر في أي مشروع أو دراسة بيوجرافية ، أحد الأركان الثلاثة التي تحتاج إلى اهتمام خاص ، من جانب البيوجراف القارئ والعمل . وهي بعد تقدير الحاجة والمهدف ، وتحديد الأبعاد الخاصة بمجال العمل ، ساعد الذي يتيح للبيوجراف الوصول إلى ما يريد ، بالنسبة لمشروعه أو دراسته البيوجرافية . وإذا كانت الأطروحات ذاتها تمثل فئة غير عادية في نوعية المعلومات ، باعتبار الجزء الأكبر منها يظهر في نسج محدودة العدد ، قد تباع أصابع اليدين معا أو حتى اليد الواحدة ، فإن المصادر والأدوات البيوجرافية لهذه الفئة ، ما تزال هي الأخرى في مرحلة نقل نصها من المصادر والأدوات البيوجرافية لأوعية المعلومات المطبوعة . مثل الكتب وتنويرات وغيرها من أنواع المطبوعات . يضاف إلى ذلك أن البلاد النامية ومبا عصره رغم ازدهار الإنتاج الفكري بها وازدياد أوعية المعلومات الصادرة عنها . فإن قطاعات غير قليلة من ذلك الإنتاج ومن هذه الأوعية تظهر دور أية تقنية بيوجرافية . أو تعضات عبر مكتمله في أبعادها ودقة في بنائها

وحاصل لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢ - يمكن تقدير مجموع المحروقات بالمستمر والدكتوراه المقدمة إلى جامعة القاهرة ، منذ البدايات الأولى في العشرين الثاني والثالث وحتى نهاية العام الجامعي ١٩٨١ / ١٩٨٢ حوالي (١٣٠٠٠ إلى ١٥٠٠٠) رسالة . ومن الخبير بالذكر أن رصيد جامعة القاهرة وحدها ، يبلغ حوالي ٧٠٠٠ من مجموع الرصيد لكل الجامعات الموجودة بمصر .

وهناك مؤشر ثابت آخر في كل الأحياء الإحصائية التي تم حراؤها . وهو أن نسبة رسائل الدكتوراه في المحروقات هي (٢ - ١) في حصة جامعة القاهرة وغيره من جامعات كندت ونسب أن نسبة رسائل الدكتوراه باللغة العربية في الرسائل المتكونة باللغات الأجنبية ، هي (١١ - ٣) في جامعة القاهرة . وفي الجامعات الأخرى بقى وثائق أن اللغة الإنجليزية هي لغة اللغات التي تكتب بها الرسائل الأجنبية ذلك بسبب (٨ - ١) على الأقل وهذا مؤشر آخر ثابت في كل الاحتمالات الإحصائية التي تم حراؤها . وهو أن عدد رسائل في قطاعات العلوم البحتة والتطبيقية . يبلغ سبعة وثلاثين أصناف عددها في العلوم الاجتماعية والإنسانية . ولا يقل في أي اختبار عن النصفين . بسبب (٣ - ١) أو (٢ - ١) في جامعة القاهرة وفي الجامعات الأخرى على السواء

أما المتوسط السنوي لعدد الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة : والتي يجمع أصحابها درجة الماجستير أو الدكتوراه . فقد تطور بمتواليته شبه مستوية عبر خمسة عقود أو ستة : من الثلاثينيات وحتى الثمانينيات . وإذا كان متوسط عدد الرسائل في الأربعينيات وأكثر الخصائص . صفا بلادة ، ينبغي حراجه التي تشير إليها من قبل (قائمة الأدوات : ١٢) ، وهي التي تغطي الفترة (١٩٤٠ - ١٩٥٦) : يبلغ سنويا (١٣٧٠ + ١٧ = ٨٠٦) رسالة ، فإن متوسط عدد الرسائل للسنوات الأخيرة من السبعينيات ، حسب إحصائية دفتر التسجيل (قائمة الأدوات : ٣) بالمتكينة المركزية لعامي (١٩٧٧ ، ١٩٧٨) تبلغ حوالي (٩٠٠) رسالة كما في (جدول - ١) . ويوضح كدث (جدول - ٢) وهو مأخوذة أيضا من دفتر تسجيل الرسائل بالمتكينة المركزية . عدد الرسائل المودعة بها ، مما قدم إلى جامعة القاهرة في السنوات الثلاث الأولى من اللابيات (١٩٨٠ - ١٩٨٢) : فالأعداد في الجدول الخاص باللابيات ، قدرت إلى أكثر من (١٣٠٠) رسالة للعام الواحد ، بل إنه في الحقيقة حوالي (١٤٠٠) رسالة

وقد كانت الأعداد في الأربعينيات حوالي (٨٠) رسالة

| علم فئة | باللغة العربية | باللغات الأجنبية المصروع |
|---------|----------------|--------------------------|
| ١٩٧٧    | ٢٢٤            | ٩٠                       |
| ١٩٧٨    | ٢٢٩            | ٩٢                       |

(جدول - ٩ : محروقات جامعة القاهرة لوائح السجلات المودعة بالمتكينة)

وقد كان المتوقع من التلميح النظرية على الأقل ، أن يكون هناك خطاب قائم في التعطية ، بين الأدوات الأربعة الأساسية المتناظرة في الفرضين السابقين . ولكن الفصل الميداني في مشروع شوق وحافظ لمهرجان أكتوبر ١٩٨٦ ، وسيلقى تفصيل ذلك في القسم التالي من هذه الدراسة (أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر) ، قد أثبتت عدم صحة هذا الفرض ، في نطاق الأطروحات المقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم ، وأغلب نظر في هذه النتيجة تسحب أيضا ، على الأطروحات المقدمة إلى بقية الأقسام والكتليات بجامعة القاهرة .

بل إن المقاربة الدقيقة والتحليل الإحصائي ، تبينة كافية من أطروحات اللغة العربية وأدبها ونقدتها في الأدوات الأربعة الأساسية أعلاه . قد وجدت بالباحث إلى مقولة بليوجرافية فريدة ونادرة ، وهي أن أي واحدة من هذه الأدوات لا تكفي وحدها لإعطاء البيانات المطلوبة ، كما لا يمكن الاستعانة بها تماما ، وسوف نجد مما يلي من فقرات . أن هذه المقولة صحيحة أيضا ، ليس بالنسبة لأدوات المصدر الأساسي فما يها فقط . ولكن بالنسبة كذلك للمجموعتين التابعتين في المصادر شبه الأساسية والثانوية . فقد ثبت أنها - رغم تباينها في التدرج البليوجرافية كمصادر - يقدمان في حالات معينة تعطينان أريانات ، قد تفقدها الأدوات الأربعة في المصدر الأساسي هنا . وهكذا تبين أن النهج البليوجرافي السليم في البحث ، يحتم الاستعانة بمجموعة الأدوات والمصادر كلها بصفة عامة ، وتكتمل كل منها يوجد في المصادر الأخرى ، سواء الأساسية وشبه الأساسية والثانوية .

#### المصادر شبه الأساسية وأدواتها .

في المدد الخمسين لجامعة الذي أعده مكتبه عام ١٩٥٨ ، رأى المسئولون عن الاحتفال بهذه الذكرى إصدار مطبوعتين . الأولى (قائمة الأدوات - ٥) لحصر الآثار العلمية ، التي قام بها أعضاء هيئة التدريس ، وثانيها (قائمة الأدوات : ٦) لحصر الرسائل العلمية ، للدرجة الأولى للماجستير والمذكورة التي قدمت إلى الجامعة . وقد صدرت هاتان الأداتان البليوجرافيتان ، بعد أن مضى على وفاة شوق وحافظ أكثر من ربع قرن . وهي فرة كافية لإثارة الاهتمام الأكاديمي بهذه المنشآت المعاصرة . ويحبه طلاب الدراسات العليا بالأقسام صاحبة التخصص ، تبحث في شعرهم ودورهم في تاريخ الأدب العربي الحديث . ولا سيما أن هاتين سورتين تقرب قد مضى كذلك ، على إنشاء كرسي لشوق في قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وكانت الدعوة إلى هذا الإنشاء إحدى التوصيات ، في الاحتفال بالذكرى الخامسة عشرة لوفاة عام ١٩٤٧ . كما أن كلية الآداب وكلية دار العلوم . وهما أمثل المراكز في خريطة الجامعة الأكاديمية ، للأطروحات التي تتناول الشاعرين بالدراسة والبحث ، قد مضى على أولاهما في الخامسة حوالي أربعين عاما ، وعلى الثانية أكثر من عشر سنوات .

ومن هنا كانت أهمية تقدير المصادر والأدوات البليوجرافية . المكتملة بتعطية الأطروحات والرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة . واحده من المشكلات التي واجهها هذه الدراسة البليوجرافية . لكي يتم وهي الأسس العلمية والقصة المقبولة . أما جوهر المشكلة فلم يكن مجرد العثور على عدد قليل أو كثير من الأدوات البليوجرافية . يرجع إليه ويؤخذ منه ما يتصادف أن يوجد فيه من الأطروحات ذات القيمة بالشاعرين . وإنما القضية هي تقدير القيمة البليوجرافية لكل أداة من حيث تعطينها ودقتها ، ومن حيث قدرتها على إمداد البحث بالبيانات التي يحتاج إليها . ومن حيث المحصلة النهائية لها جميعا بالنسبة للبحث الأعلى ، الذي يفترض أن أطروحات جامعة القاهرة يستل عليه لذكر شوق وحافظ وذكر شعرهما . وإذا كانت الأطروحات في جامعة القاهرة ، تأخذ بصفة عامة حوالي ٥٠٪ من الأطروحات المقدمة إلى الجامعات في مصر ، خلال ستة عقود توسعة عقود مضت . فإن الأدوات البليوجرافية لتعطية هذا النسب الكبير كانت كثيرة سببا . وهي تبلغ بصفة عامة حوالي ١٤ أداة . ينكر تقسيمها حسب مصادرها والقيمة النسبية لهذه المصادر . إلى ثلاث فئات : المصادر الأساسية ، والمصادر شبه الأساسية ، والمصادر الثانوية .

#### للمصادر الأساسية وأدواتها

ومن المصادر البليوجرافية للأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة . هي السجلات والمطبوعات بجامعة القاهرة ذاتها لتلك الأطروحات . وتتفاوت أدوات هذا المصدر في التباين والدرجة الثقة بمحتوياتها وتعطينها . وفي إمكانات الاستعانة بها . ويذكر ترتيب هذه الأدوات ترتيبا تاريخيا استحدثا ، يرتبط بمنطقة المنشأ ووفته في كل أداة . وبالنسبة لأمثل الرجوع إليها عند الحاجة أول هذه الأدوات حسب حطة التقسيم المقترحة هنا . هي دفتر التسجيل (قائمة الأدوات : ١) لموضوعات الرسائل عند اللوافة عليها قول لأمر ، من السلطات الأكاديمية المشولة بالكلية والجامعة . ويأتي بعدها في الترتيب دفتر التسجيل (قائمة الأدوات : ٢) للأطروحات ذاتها ، عند إعدادها بالمكتبة المركزية للجامعة ، تطبيقا لللائحة التي تتطلب هذا الإيداع . وتسير الأدوات السابقة بعنصر الرسمية والإدارية . وهما من خير المصادر لصياغة أعلى درجة من التعطية . ثم قصودها بالنسبة لدقة البيانات البليوجرافية واكتنافتها .

ثم يأتي في المصادر الأساسية بعد ما سبق . انهيار من البعثات (قائمة الأدوات : ٣) التي أعدها للتحصيل في المكتبة المركزية . حرصه الذي جعل إليها من أطروحات الجامعة . وفي بعدها ويصير أن يربط في التعطية وفي الاستخدام . الأطروحات (قائمة الأدوات : ٤) دبا نسخة والموضوعه عن رموزها بالمكتبة . وتسير هاتان الأداتان بعنصر القيمة والملاحظة الفعلية . وهما من خير المصادر لصياغة أعلى درجة من دقة المعلومات البليوجرافية . والإثبات الكافية للاستخدام والاستعانة الفعلية .

ثم جاءت كلية الآداب ذاتها في عام ١٩٦٧ ، أي بعد عشر سنوات مضت على ظهور الأداتين السابقتين ، سجل ووقش خلافا عند غير قليل من الأطروحات في قسم اللغة العربية وفي غيره من الأقسام ، فأصدرت أداتين تحريريتين خاصتين بها وحدها ، أولاهما (قائمة الأدوات : ٧) لحصر الرسائل العلمية ، لدرجتي الماجستير والدكتوراه ، التي قدمت إلى الكلية في الفترة (١٩٣٢ - ١٩٦٦) ، فهي بذلك تنمى عن الأداة التي أصدرتها الجامعة من قبل عام ١٩٥٨ ، ناسبة بكلية الآداب وحدها دون كلية دار العلوم وثانيها (قائمة الأدوات : ٨) عبارة عن دليل ، لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك في كل الأقسام بما فيها قسم اللغة العربية ، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٧ . وقد أثبت الاختيار الميداني هاتين الأداتين أنها بما وعلى أفراد ، يتصانر بيانات بيولوجرافية وبعض التعطيات التي لم تكن متاحة في الأدوات الأربعة بالمصدر الأساسي ، ولا في الأداتين المشار إليهما أعلاه في المصدر شبه الأساسي هنا . ولكن الأداتين (قائمة الأدوات : ٧ ، ٨) على أية حال قاصرتان عن إعطاء كل التعطيات أو البيانات البيولوجرافية المطلوبة

وعادت الجامعة عام ١٩٦٩ ، بعد إنشاء منصب نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا ، فأصدرت أداتين جديدتين من الأدوات شبه الرسمية ، أولاهما (قائمة الأدوات : ٩) عبارة عن وملحقات الرسائل ، التي قدمت ووقشت استخلاصا لملحقات الجامعي ١٩٦٩ / ١٩٧٠ في كليات الجامعة وأقسامها بما فيها كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب

وثانيها (قائمة الأدوات : ١٠) عبارة عن دليل ، لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك في الجامعة كلها ، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٩ . وكان المتوقع أن يتم التجديد والإضافة لهاتين الأداتين ، بصورة دورية في السنوات التالية لأول صدرهما ، ولكن الذي تم هو صدور العدد الثاني فقط من وملحقات الرسائل ، لتعطيه ماقدم ووقش في العام الجامعي ١٩٧٠ / ١٩٧١ ، ثم توقفت هذه الأداة تماما ولم يصدر منها شيء حتى عام ١٩٨٢ . وقد أثبت الاختيار الميداني للأداة الثانية هباء دليل ، أنها تشمل على أخطاء غير قليلة في تعطياتها وفي بياناتها ، أما الاداء الأولى وملحقاتها ، فإنها ذات فائدة كبيرة بالنسبة لمحتواها لتعطي ، ولكن تعطياتها غير كاملة ، فلم يلجأ بها حوالي (١٥ ٪) إلى (٢٠ ٪) من الرسائل التي قدمت خلال فترة التعطية هذا لإصداره إلى أن ما فيها لا تحتوي على البيانات البيولوجرافية للمادة ، التي يتطلبها البسيط الكامل النقي

### المصدر الثانوية وأدواتها

تتميز المصادر الأساسية وشبه الأساسية نظرا ، بطور درجتها البيولوجرافية بالنسبة للتعطيات والبيانات التي تقدمها ، لأنها أقرب بمصادر إلى المواد التي يراد حصرها وتصنيفها ، وكان من الممكن

الاحتواء بها في هذه الدراسة البيولوجرافية ، ولكن الجهات التي تولت مسؤولية الأدوات العشرة السابقة ، في هاتين الفئتين بالنسبة للأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة ، غلب عليها الخاطب الإداري الرسمي في أكثر الأدوات ، واعتقدت في الوقت نفسه للطلبات العبة لأعمال البسط البيولوجرافي السليم في كل من التعطية والبيانات

ومن هنا فإن المصنعة النهائية لكل الأدوات التي اخترعت وهي كل الموجود في الفئتين السابقتين ، قد أخذت منها نسبة لا تقص عن (١٠ ٪) من الرسائل والأطروحات ، في تخصص اللغة العربية وذهب بقدها بكلية الآداب ودار العلوم . وأغلب الظن أن هذه النسبة تنسحب على بقية التخصصات والكليات كذلك ، ومن هنا فقد كانت الأدوات في المصادر الثانوية وهي التي تقدمها في الفترات التالية ، هي الوسيلة لمعرفة هذه الأطروحات المتقدمة ولاستدراك بياناتها

للمصادر الثانوية للأطروحات بجامعة القاهرة ، أدوات حصر لم تصدر عن جامعة القاهرة بأي مستوى من المستويات ، كما أنها لا تغطي الرسائل بجامعة القاهرة وحدها ، إنما بيولوجرافيات ، قطافية أو شاملة ، للأطروحات ، المقدمة إلى الجامعات المصرية الحديثة كلها أو بعضها ، وحدها أو مع غيرها من الجامعات بالخارج . قام بها أفراد أو جهات من غير مطلق رسمي ولا شبه رسمي ولكنها صدرت لدرجتي فية أو تجارية أو علمية . وأقدم الأدوات في هذه الفئة (قائمة الأدوات : ١١) ظهرت في أكتوبر ١٩٦٤ ، لحصر الرسائل في تخصصات كليات الآداب والتجارة والحقوق ، بالجامعات المصرية الثلاثة الأقدم (القاهرة والإسكندرية وعين شمس) ، منذ بداية هذه التخصصات حسب الإمكانيات التي اتاحت لأصحاب الأداة حتى وقت صدورها . وثانيها (قائمة الأدوات : ١٢) ظهرت عام ١٩٧٥ ، ولكنها تغطي الأطروحات المقدمة إلى الجامعات المصرية الثلاثة الأقدم خلال الأعوام (١٩٤٠ - ١٩٥٦) فقط في كل التخصصات بما فيها اللغة العربية وأدبها وبقدها ، وثالثها (قائمة الأدوات : ١٣) عبارة عن قسم خاص لحصر أطروحات (الإنسانيات) من بيولوجرافية شاملة لم تصدر بقية أقسامها ومن تصدر ، ويغطي هذا القسم الرسائل المقدمة إلى كل الجامعات بمصر خلال الفترة (١٩٢٢ - ١٩٧٤) ، وتدخل بكلية الآداب ودار العلوم بجامعة القاهرة في نطاق هذا القسم . وهناك أداة أخرى في هذه المجموعة (قائمة الأدوات : ١٤) تشبه سابقتها من عدة وجوه ، أهمها أنها صادرة عن جهة واحدة (مركز لأهرام للتعليم والميكرومتر) ، ويغطي تخصصات متدع واحد هو «لإنسانيات» وتتناز الأخير ماها توسع في التعطية أمكانه لأب تمتد خارج الجامعات التي في مصر وفي التعطية الزمانية لأنها تصل إلى مشارف

١٩٨٠

وقد كان من المتوقع أن الأداتين الثالثة والرابعة هنا مما أو إحداهما على الأقل ، باعتبار أنها بما أوسع الأدوات في المصادر

الأوروبية الحديثة. بل إن الباحث وجد أثناء العمل الميداني، الخاص بمشروع شوق وحافظ لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢، بعض القالات في مجلة «طبيك الخاص». وقد انتزعت العلييب الذي أعد هذه المقالة في عام ١٩٧٨، أن جريدة «الجهاد» نشرت يوم وفاة شوق، تفاصيل دقيقة عن الساعات الأخيرة والعشرين الأخيرة في حياته، وكان الشاعر قد رار مقر الجريدة، وتحدث مع صاحبها (الأستاذ / توفيق دياب) في نفس الليلة التي توفي فيها. رأى هذا الطبيب أن ينفع بهذه التفاصيل، فأخذها أساساً لتفسيرات العلية التي تلازم مع ما كان معروفًا من الصفات الجسمانية لشوق، لشرح مستلوجات الكيفية التي مات بها شوق. وهكذا كتب دراسة طبية فريدة عن رجل، يتوحد كل الباحثين عنه والمهتمين بدراسته، أن يجدوا للوثائق المتعلقة به، في المصادر الأدبية أو التاريخية أو الإسلامية، دون أن يخطر بذهن أي منهم أن يبحث عنه في مصادر طبية أو تكنولوجية. ومن الممكن أن يكون ذلك هو نفس المؤلف بالنسبة لحافظ.

لم يكن من المتوقع على أي حال، أن يجد الباحث في هذه المصادر البعيدة عن الشعر والأدب، شيئاً كثيراً يكافئ الجهود الكبيرة، التي بذلت أن نلذل، في استقرائها ومسحها ببيوجرافيا. ومن هنا كان من اللازم الاكتفاء في استقراء التخصصات الأكاديمية، التي ينطبق الرصيد لكل للأطروحات بجامعة القاهرة، على الأطروحات التي قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، لحوالي خمسين عاماً أويزيد، وعلى الأطروحات التي قدمت إلى كلية دار العلوم، منذ انضمامها إلى الجامعة في منتصف الأربعينيات، لحوالي ثلاثة عقود أويزيد، ولا سيما أقسام الأدب والبلاغة والنقد فيها بخاصة.

#### أداة الأسس في البحث البيوجرافي :

حينما نتحدث للمصادر والأدوات البيوجرافية بالنسبة لإحدى الدراسات، فنل للام أن يبدأ الباحث بأوسعها تغطية وأغلاها درجة وسعوب ما فيها، ثم يشكل ما يكون قد أفلت من أداة الأسس هذه، فيرجع في عمليات استكائه إلى المصادر والأدوات الأخرى، وقد نطرح تنفيذ هذه القاعدة مع «دفتر التسجيل» لموضوعات الرسائل في كلية الآداب وفي كلية دار العلوم، مع أن هذه الدفاتر هي الأكثر تغطية والأعلى درجة، وذلك لضياع بعض هذه الدفاتر ونزق بعضها الآخر كما سبق بيان ذلك، ولأنها لم تكن متاحة للباحث وفقاً كافياً لاستيعاب محتوياتها. ونكها على أية حال كانت مفيدة في بعض البيانات، عند تحقيق جزية معينة أو ياد خاص، فثلث للمصادر والأدوات الأخرى في إتاحتها أو التحقق من

كما أن الترتيب التاريخي حسب وقت الورد، في «دفتر التسجيل» للأطروحات ذاتها، وهي الأداة التالية في سعة التغطية وعلو الدرجة البيوجرافية، جعل من الصعب حصر الأطروحات

الثانوية تغطية، من حيث الفترة الزمنية ومن حيث عدد الجامعات، يمكن أن نلظا بالنسبة للغة العربية وأدبها ونقدنا، وهو التخصص الذي يمتد في هذه الدراسة، عن الأداتين الأولى والثانية في هذه المصادر الثانوية. ولكن الاختيار الميداني لهذا العرض، كما سيلي في (أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر)، أثبت عدم صحته في أي منها ولا سيما هذه الأداة الصادرة عام ١٩٨٠، فإن كل ما نحويه هو بالتبسيط (١٣١٢) رسالة، موزعة كما يلي :

(١١٣٨) أطروحة مقدمة إلى الجامعات المصرية في تخصصات إنسانيات جميعها.

(١١٣٩) أطروحة مقدمة إلى جامعات العراق والكويت والأردن في خمس التخصصات.

(٣٨) أطروحة مقدمة إلى جامعات أوروبية أو أمريكية.

ونصيب جامعة القاهرة في أطروحات هذه الأداة الأحدث هو (٢٢١) أطروحة في كل التخصصات الإنسانية بها، ونصيب اللغة العربية وأدبها ونقدنا في ذلك هو (١٢٢) رسالة، وهو لا يزيد عن حوالي ١٠٪ من العدد الفعلي الذي يمكن أن يمثل رصيده جامعة القاهرة في هذا التخصص، منذ البدايات الأولى حتى عام ١٩٨٥م ومع أن الأداة الثالثة هنا كانت أحسن بكثير من أدلة ١٩٨٠، لأنها غطت ٨٠٪ لا يقل عن ٨٠٪ من رصيده جامعة القاهرة في هذا التخصص، فقد فاتنا مثلاً (٣) رسائل من (٢٤) رسالة كان يجب أن تشمل عليها. فهذا الرقم (٢٤) يمثل ما جاء فيها وهو (٢١) رسالة بالإضافة إلى ما فاتنا وهو مذكور في الأدوات التي سبقنا، ومعنى ذلك أن التغطية منها للأطروحات عن الشاعرين تبلغ حوالي ٨٧٪.

ومن هنا فقد امتدت للقول البيوجرافية السابقة عن الأدوات الأساسية وشبه الأساسية إلى الأدوات الثانوية هنا، وهي أن أي أداة واحدة أو حتى فئة واحدة، لا تكفي وحدها في هذه الدراسة، منها كانت السعة المبرضة في تغطيتها، ومنها كان العمق النظري في الدرجة البيوجرافية. كما أن الأداة المحدودة سبياً في تغطيتها قد يكون فيها وحدها البيان أو التغطية التي يمتد بها كل الأدوات الأخرى. ويبدو أن هذه القول الفريدة المتأخرة تأخذ مكانها بصفة خاصة، في البيانات التي لم تنضج فيها بعد الأسس والممارسات الفنية لأعمال الضغط البيوجرافي، كما هو الحال في الأدوات البيوجرافية للأطروحات والرسائل خاصة، ولكل أوجه العلوم والفكر عامة، في مصر وفي غيرها من البلاد النامية.

#### أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر :

من الممكن من الناحية النظرية على الأقل، أن يلقى ذكر شوق في بعض التخصصات غير الأدب العربي تاريخياً وقديماً، مثل الدراسات الإسلامية، أو التاريخ الحديث، أو حتى اللغات



انقسمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وإلى كلية دار العلوم في هذه الدفاتر ، إلا أن مراجعة محتوياتها جميعاً وهي تبلغ حوالي ٤٠٠٠ تسجيلية ، لأن أطروحات الآداب ودار العلوم متأثرة عبر هذه التغيرات ، من بدايتها عام ١٩٦٠ حتى الوقت الحالي ١٩٨٢ . ومع ذلك فقد كان من الضروري في حالات معينة اللجوء إلى هذه الدفاتر ، ومحاولة استخلاصها للتأكد من بقاء جريدة معينة . يمكن تحديد موقعها في الدفاتر ببعض الفرائض التاريخية أو الإدارية

ومن هنا فإن «المهارس البطافية» بعامة ، وهي الثالثة في الترتيب من حيث التغطية وعطو الدرجة البيوجرافية ، ولتعد هذه المهارس خاصة وهو فهرس الكليات والأقسام ، أصبح هو المرفح الأول ليكون «أداة الأساس» في البحث البيوجرافي هنا ، من الأطروحات والرسائل المتصلة بشوق في جامعة القاهرة . هذه الأداة (قائمة الأدوات : ٣) رغم ما لبثت في عدة تجارب أن محتوياتها من الرسائل أقل نسبياً من محتويات دفاتر التسجيل للأطروحات ودفاتر التسجيل لموضوعات البحث السابقين ، فإنها - كأداة واحدة بين حوالي ١٤ أداة تغطي هذا المجال - تعد أوسعها تغطية وأكثرها مرونة في الاستخدام والاستفادة

وقد بدأ البحث بتقدير عدد الرسائل في المجلدات التي وقع عليها الاختيار وما قسم اللغة العربية بكلية الآداب وكلية دار العلوم بكل أقسامها . وأمكن حصر بطاقات الفهرس في اثنين «المجلدات» بلغت حوالي (٦٠٠) بطاقة لكلية دار العلوم . وحوالي (٦٥٠) بطاقة لقسم اللغة العربية بكلية الآداب . والمصنوعات استخلاص حول (١٢٥٠) رسالة للماجستير أو الدكتوراه تم إنجازها في هاتين المجلدتين . منذ البدايات الأولى لكل منهما حتى عام ١٩٨٢ ، مع محاولات كبيرة لاقتفاء بعض ما يمثل المرحلة الأولى في كل منهما .

كانت حوانات الأطروحات في البطاقات كاملة ، لتقدير علاقة الأطروحة بالشاعر وشعرها . واستخرج على هذا الأساس حوالي (٨٠) بطاقة ، نصفها تقريباً لكلية دار العلوم ، والنصف الثاني لقسم اللغة العربية في كلية الآداب . وكانت تقدم رسالة بمثابة وثيقة في البطاقات لدرجة الماجستير في عام ١٩٥٠ (الشعر والسياسة في مصر الحديثة / عبد المنعم شمس) ، أما أحدثها رسالة ماجستير أيضاً في عام ١٩٨٠ (شبل في الأدب العربي في مصر / جيهان صفوت رموف) . وكانت مؤشرات الدلالة في العناوين متفاوتة . أعلاه الدلالة اليبسية الكاملة وكان ذلك في بطاقة واحدة (أحمد شوقي ناز / إبراهيم حسين الفيومي) ، وأوسطها الدلالة الاحتمالية الغالبة مثل (الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر / حابر أحمد عصم) ، وأدناها الدلالة الاحتمالية الضعيفة مثل (شبل في الأدب العربي في مصر / جهاد صفوت رزوف) . وقد غمر أحسن كل الأطروحات في الدلائل الأولى والثانية ، أما في الدلالة الثالثة فقد اكتفى بجهة محدودة لتقبل هذه الفئة دون استيعابها . وتم تخصيص بطاقات على هذا الأساس إلى (٤٠) بطاقة

وعند طلب الأطروحات الممثلة في هذه البطاقات الأربعة ، للاطلاع على محتويات كل أطروحة وتحليل ما فيها من شاعرين ، كانت النتيجة ما يلي

- ١ : أطروحة واحدة غير موجودة على الرموف ، وهي (الشعر والسياسة في مصر الحديثة / عبد المنعم شمس) وأغلب النص فيها صامت .
- ٢ : أطروحات أخرى كانت إحداهما في التصوير والثانية في التحليل
- ١٤ : أربع عشرة أطروحة تبين أن محتوياتها لا تشمل على ذكر شوق أو حافه
- ٢٢ : اثنتي عشرة أطروحة ذكر فيها أحد الشاعرين أو كلاهما بجهة أساسية أو عرصة
- ١ : أطروحة واحدة مخصصة لشوق رموف

والأطروحات الـ (٢٣) في المجلد الأخيرين مع (٢) أطروحتين أخيراً من «الأدوات التكميلية» مجموع (٢٥) معروضة معاً ، ومخصصة حسب محتوياتها إلى ست فئات في القسم الثاني من الدراسة (أطروحات الأدب العربي والشاعران) .

#### الأدوات التكميلية في البحث البيوجرافي

الأداة الرابعة - كان المقصود من الناحية النظرية على الأقل ، أن يكون هناك تطابق تام بين الفهرس البطال (الأداة الثالثة) ، وهو الأداة التي اعتُمدت أساساً لبحث البيوجرافي في هذه الدراسة ، وبين «الأطروحات» الممثلة في هذا الفهرس على رموف الفئات بلكنة ، وهي الأداة (قائمة الأدوات : ٤٠) التي اعتُمدت معها للمراجعة ، وتردوجان معاً في القيمة وفي الدرجة . وعند اختيار هذا الفهرس في بطاقات العمل الـ (٤٠) التي اختيرت للبحث ، تبين أن بعض الأطروحات قد تكون ممثلة في الفهرس بطاقة ، ولكنها غير موجودة على الرموف لانقطاعها إلى مكان آخر بالكتابة أو لفصاحتها هاتياً . ومن المؤكد أن نسبة الصياح هذه لا تقل عن ٢٥٪ ، وهي كثيرة في الأطروحات التي مضى على تقديمها عشرون عاماً أو أكثر . أما نسبة الانتقال إلى مكان آخر لمدة قد تطول أو تقصر ، فهي لا تقل عن ٥٪ . وتكثر في الأطروحات الحديثة نسبياً ، التي تروى للتصوير للعصر (ميكروغيم) أو لتجديد بعد ذلك . والنتيجة النهائية على أية حال لاستخدام هذه الأداة ، هي أن ثلاث أطروحات (٧٥٪) لم يمكن الاطلاع عليها في المكتبة ، بالنسبة لهذه الدراسة البيوجرافية من حاض وشوق في أطروحات الجامعة . ومن المحتمل جداً أن هذه النسبة نفسها أو أكثر ، ستكون هي النتيجة بالنسبة للدراسات البيوجرافية الأخرى ، التي تعتمد على مقببات الأطروحات بالمكتبة لندرية

لما الأدوات التكميلية الأخرى بعد ذلك . فقد كان من الممكن اكتفاء بأوسعها تغطية وأعلىها درجة . والاستغناء عن تلك التي



١٠ : عشر حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها خمس للتقنيات .

١١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ، ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهي ( الشعر والسيرة في مصر الحديثة / عبد الله شمس - ١٩٥٠ ) .

٤ : أربع حالات للباحث مسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، التان في قسم اللغة العربية بكلية الآداب (الربيع في الشعر العربي / محمد حسن الزيات - ١٩٤٢ ، المسرح عند شوقي / محمود حامد شوكت - ١٩٥٠ ) ، والتان في كلية دار العلوم (نحصر الحيوان في الأدب العربي / محمد عبد الرزاق حبيبة - ١٩٥٠ ، العامل الديني في الشعر الحديث / سعد الدين محمد الجبراوي - ١٩٥٥ ) .

تلك الرسائل الأربعة غير ممثلة في الفهرس البطاني وغير موجودة ضمن التقنيات بالمكتبة المركزية للجامعة . كما أن البحث في «دفتر التسجيل» للأطروحات ذاتها بالمكتبة (قائمة الأدوات : ٢) لم يسفر عن أي شيء بالنسبة لها ، ولكن الرجوع إلى «دفتر التسجيل» لموضوعات البحث (قائمة الأدوات : ١) هو الذي أكد تسجيل ومناقشة تلك الرسائل ، حسب التاريخ الثابت أمام كل منها في هذه الأداة التكميلية . ولم يستطع الباحث العثور على النسخ الأصلية لهذه الأطروحات ، وكل ما وجدته هو نسخة مطبوعة في شكل كتاب لكل من رسالة «الجبراوي» ورسالة «شوكت» ، فأضاف ذلك إلى الحصة للأخوة من «أداة الأساس» وسبق المجموع الهائي بذلك (٢٥) رسالة . هي التي عرضت مصفحة حسب محتوياتها في القسم التالي من الدراسة (أطروحات الأدب العربي والشاعران)

الأداة الحادية عشرة - تشمل الأداة التي ظهرت عام ١٩٦٤ ، لتنظية الرسائل في كليات الآداب والتجارة والحقوق ، بالجامعات المصرية الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية وعين شمس) على (١٤٠) بطاقة تمثل (١٤٠) رسالة للباحثين أو الدكتوراه ، في تخصص اللغة العربية وآدابها . فتملأها رسالة للدكتوراه (ترجمة عربية للشاهنامة في القرن السابع الهجري / عبد الوهاب عزام - ١٩٣٢) ، ومن أحدثها رسالة للباحثين (أثر دراسات أسلوب القرآن في النقد الأدبي / محمد رطلول سلام زباني - ١٩٦٢) . وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر المروان (١٤) بطاقة ، رأت أن الأطروحات التي تمثلها ذات صلة بالشاعرين ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، بقينا أو احتمالاً عاباً أو احتمالاً ضئيلاً ، تمت تصفيتها إلى (١٥) بطاقة فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «الطانية» التي اختيرت للعمل ، بالحصة التي كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي

عمل على في هاتين الصفتين ولكن التجارب الكثيرة التي مر بها الباحث في مثل هذه المواقف ، قد أثبتت أخيراً بأن هذا النهج يمكن الأجد به والاعتد عليه ، حينما يكون هناك حد أدنى من الاستقرار بيديجرائي ، والالتزام بالمعايير السليمة في إعداد هذه الأدوات ، من جانب القائمين بها والمسؤولين عنها وهو الأمر الذي لم يتوهم بعد في مصر وفي غيرها من البلاد النامية

ومن هنا فقد أصبح من الضروري الرجوع إلى الأدوات التكميلية أدقية جميعاً (من الخامسة حتى الرابعة عشرة) ، وسنعرض هنا على من الفقرات نتائج البحث البيولوجي في كل أداة ، مع ترتيباً على أساس تاريخ الصدور وليس التعليل لكل أداة (لم يتيسر في العنود على أقدم أداة (قائمة الأدوات : ٥) فاستغلت من الدراسة ، وحصرها أن الذي يمتد في محتوياتها لا بد أن يوجد في الأداة التالية لها وهي «السادسة» باعتبار أن ذلك الترتيب هو الأدق في بيان القيمة النسبية لكل منها ، من حيث التنظية ومن حيث البيانات

لأداة السادسة - تشمل على الأداة التي ظهرت عام ١٩٥٨ ، لتنظية «الرسائل العلمية» لدرجة للباحثين والدكتوراه ، التي قدمت إلى الجامعة خلال خمسين عاماً (١٩٠٨ - ١٩٥٨) في الوحدات موضع اهتماماً بالنسبة لشوق وسائط على (١٥٤) رسالة موزعة حسب (جدول - ٤)

| الوحدات / الرسائل | الجامعة الأهلية | قسم لغة العربية بكلية الآداب | كلية دار العلوم | المجموع |
|-------------------|-----------------|------------------------------|-----------------|---------|
| ماجستير           | —               | ٧٤ (١٩٥٧ - ٣٣)               | ٢٩ (١٩٥٨ - ٥٠)  | ١٠٣     |
| دكتوراه           | ٩ (١٩٣٣ - ١٤)   | ٤١ (١٩٥٧ - ٣٢)               | ٧ (١٩٥٧ - ٥٣)   | ٥٧      |
| المجموع           | ٩               | ١١٥                          | ٣٦              | ١٥٤     |

(جدول - ٤ : رصيد الرسائل في جامعة القاهرة حتى عام ١٩٥٨)

أقدمها رسالة للدكتوراه من الجامعة الأهلية (تاريخ أبي فعلاء اسمرى / طه حسين - ١٩١٤) وأحدثها رسالة للباحثين من كلية دار العلوم (ابن الأثير ومقاييس البلاغة / محمد عبد الرحمن شبيب - ١٩٥٨) وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر المروان (٢٤) بطاقة ، رأت أن الأطروحات التي تمثلها ذات صلة بالشاعرين ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، بقينا أو احتمالاً عاباً أو احتمالاً ضئيلاً ، تمت تصفيتها إلى (١٥) بطاقة فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال .

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «الخمس عشرة» التي اختيرت للعمل ، بالحصة التي كانت قد أخذت من أداة الأساس السابقة ، وسبق (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي

الأدوات الثامنة والعاشر - تشمل «الأداة الثامنة» التي ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية للمصوغات المسجلة للبحث بكلية الآداب في ذلك الوقت ولم تقدم بعد الثامنة ، و«الأداة العاشرة» التي ظهرت عام ١٩٦٩ ، لتغطية للمصوغات المسجلة للبحث في المصوغات الأكاديمية بجامعة القاهرة في ذلك الوقت ولم تقدم بعد الثامنة ، على عدد كبير من البطاقات التي تمثل تلك المصوغات . ويكتفى بالنسبة لنا هنا عرض صورة عامة لمحتويات الأداة العاشرة ، لأنها أوسع تغطية من المناهج الرسمية ، ولأنها تغطي كلا من الوحدات موضع الاهتمام وهما كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب

| المصوغ                    | قسم اللغة العربية بكلية الآداب | كلية دار العلوم | المصوغ |
|---------------------------|--------------------------------|-----------------|--------|
| ماجستير ٢١١ (١٩٦٧ - ١٩٧٠) | ١٥٨ (١٩٦٧ - ١٩٦٩)              | ٣٦٩             |        |
| دكتوراه ٢٦ (١٩٦٧ - ١٩٧٠)  | ٥٠ (١٩٦٩ - ١٩٦٩)               | ١٢٦             |        |
| ٢٨٧ موضوعا                | ١٠٨ موضوعا                     | ٤٩٥             |        |

جدول ٥ - المصوغات المسجلة للبحث بجامعة القاهرة حتى عام ١٩٦٩ / ١٩٧٠

يوضح (جدول ٥) محتويات هذه الأداة في كل من قسم اللغة العربية بكلية الآداب وفي كلية دار العلوم ، وتبلغ الموضوعات المسجلة في كل منها حوالي ٥٠٠ موضوعا - من ألقابها تسجيلا ، موضوعا للماجستير بإشراف الدكتور عبد العزيز الأحمال (ابن حديد بن الصل) / محمد نادر الخندل - (١٩٦٢) في كلية الآداب ، وموضوعا للماجستير أيضا بإشراف الأستاذ عبد السلام محمد هارون (كتاب البيع لابن جني / حسين محمد شرف) - (١٩٦٢) في كلية دار العلوم ، أما ألقابها تسجيلا لموضوع للدكتوراه بإشراف الدكتورة نيلة إبراهيم (السحر في كتاب ألف ليلة وليلة / مجدي محمد شمس الدين إبراهيم - ١٩٧٠) في كلية الآداب . وقد استخرج من هذا الرصيد الكبير بمؤشر العنوان (٦٠) تسجيلا ، ولأن الموضوعات التي تمثلها ذات صلة بالباحثين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، يفتقر لاحتلالها غالبا أو احتمالا ضعيفا . واستخرج من الأداة «الثامنة» التي لم تعرض عثراتها هنا (١٥) تسجيلا ، للمعرض ذاته وينص الطريقة . ثم تمت التصنيفة في الأول إلى (٢٥) تسجيلا فقط ، وفي الثانية إلى (٨) تسجيلات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال .

وإذا كان مجموع هذه التسجيلات التي استخرجت للعمل من الأداتين هو (٣٣) تسجيلا ، فإن المصالح منها الذي أخذ للسفارة مع حصيلته «أداة الأساس» السابقة هو (٢٨) تسجيلا فقط ، حيث سبق أن هناك (٥) تسجيلات مشتركة بين أداة ١٩٦٧ لكلية الآداب وحدها ، وأداة ١٩٦٩ للجامعة كلها بما فيها الآداب ودار العلوم ومن الجدير بالذكر هنا أن تسجيل للمصوغ لا يعني بالضرورة أن

٥ : خمس حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهي رسالة «شمس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهي رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» اللتان وجدتا في «الأداة السادسة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة الحادية عشرة أنها لم تغطي كلية دار العلوم في التغطية التي قامت بها ، إلا أنها مع ذلك تتعرق على «الأداة السادسة» بحوالي (٢٥) رسالة أصافتها ، ليست كلها من الإسكندرية ومن شمس ، فبعضها من القاهرة أيضا ولكنها لم تكن ذات صلة بالباحثين .

الأداة السابعة - تشمل الأداة التي ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية الرسائل الجامعية في كلية الآداب بجامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٣٢ - ١٩٦٦) . على (٢١٢) رسالة للماجستير أو للدكتوراه في تخصص اللغة العربية وأدبها وقدمها . ألقابها رسالة للدكتوراه التي أعدها الدكتور عبد الوهاب عزام عام ١٩٣٢ ، ومن ألقابها رسالة للدكتوراه أيضا (الثورة في الشعر الجزائري للعالمين) صالحي صالحي (سفر) - (١٩٦٦) ورسالة للماجستير (مدرسة القديس : الماروني شكري ، العقاد / شيفراي شومري - ١٩٦٣) وقد استخرج منها بمؤشر العنوان (٢٠) بطاقة ، وفي باقي الأطروحات التي تمثلها ذات صلة بالباحثين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، يفتقر لاحتلالها غالبا أو احتمالا ضعيفا ، ثم تمت تصنيفها إلى (١٠) بطاقات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «العشرة» التي استخرجت للعمل ، بالحصيلته التي كانت قد أعدت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي :

٧ : سبع حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهي رسالة «شمس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهي رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» اللتان وجدتا في «الأداة السادسة» وفي «الأداة الحادية عشرة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة السابعة هنا أنها تتعرق على الأداتين السابقتين ، في طاق قسم اللغة العربية بكلية الآداب وحده ، بحوالي ١٠٠ رسالة ، ولكن أكثر هذه الزيادة لم يكن للباحثين فيها نصيب .

ذاتها ، لأن الملخص الذي يبلغ صفحتين أو ثلاثة وقد يتجاوز ذلك أحيانا ، يكفي تماما في تحديد محتويات الرسالة بالنسبة للشعري

الأداة الثانية عشرة - تشمل الأداة التي ظهرت عام ١٩٧٥ ملحقا لأداة ييلوجرافية أكبر ، على (١٦٢٦) بطاقة تمثل الأطروحات التي قدمت إلى الجامعات المصرية الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية ، وعين شمس) خلال الفترة (١٩٤٠ - ١٩٥٦) - وقد قُدر أن جامعة القاهرة وحدها حوالى (١٣٧٠) بطاقة ، منها حوالى (١٥٠) بطاقة للأطروحات في تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدتها التي قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال تلك الفترة . وقد استخرج من (٢٨) بطاقة ، ولّى أنها بدلالة مؤشر العنوان ذات صلة بالشعري فربما أحدها ، على اختلاف درجة هذه الدلالة ، فبينة أو احتمالية عالية أو احتمالية ضعيفة . ثم تمت تصفيتها إلى (٨) بطاقات فقط ، يضاف أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال .

ونبين عند مقارنة هذه البطاقات اللابية التي استخرجت للعمل ، بالحصيلة التي كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي :

٣ : ثلاث حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المختبرات بالملكية

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ، ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهي رسالة «شمس» السابقة .

٢ : أربع حالات مسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهي رسائل «الزيت» و«شركت» و«حميدة» و«الجبراي» التي وجدت كلها في «الأداة السادسة» أعلاه ، كما وجدت الأولى والثانية في كل من «الأداة السابعة» و«الأداة الحادية عشرة» أعلاه أيضا .

ومن الجدير بالذكر أن «الأداة الثانية عشرة» هنا ، رغم تغطيتها المحدودة نسبيا (١٩٤٠ - ١٩٥٦) ورغم عدم دقة بعض البيانات الواردة بها ، فإن صدورها متأخرة نسبيا (عام ١٩٧٥) عن أكثر الأدوات الماثلة ، قد جعلها في وضع أكثر ملاءمة للاستفادة من كل الأدوات السابقة ، وسد النقص في تغطيات بعض تلك الأدوات خصوصا الأدوات الحادية عشرة .

الأداتان الثالثة عشرة والرابعة عشرة - صدرت «الأداة الثالثة عشرة» عام ١٩٧٦ ، وصدرت «الأداة الرابعة عشرة» عام ١٩٨٠ ، لتغطية الرسائل الجامعية في قطاع الإنسانيات الذي يدرس فيه تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدتها ، وهو التخصص الذي وقع عليه الاختيار في هذا البحث البيوجرافي ، بالنسبة لحافظ وشوقي - وإذا كانت أولاهما قد حدثت زمن التغطية بالفترة (١٩٢٢ - ١٩٧٤) ومصدر الأطروحات بالجامعات في مصر - فإن ثانيهما لم يصحّ لصها أي جد في الحاسين . وقد تبين عند محاولة تقدير نصيب

أطروحه قد تمت وقدمت للمناقشة ، فكتب من هذه التسجيلات لا يصل إلى هذه النهاية أبدا . ويسمى أن تؤخذ هذه الملاحظة في الاعتبار عند عرض نتائج المقارنة بين حصيلة هاتين الأداتين مع حصيلة أداة الأساس السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة أما النتيجة مما كما يلي

١٢ (٤٣/ ) : اثنا عشرة حالة لم تظهر بالفهرس البطاني لأطروحات في المكتبة المركزية . وأظن الظن أن أصحابها لم يسموا شعريهم ، منها ثلاث حالات (١١/ ) مشتركة بين أداة ١٩٦٧ وأداة ١٩٦٩ ، ثم سبع حالات (٣٢/ ) تتردد بها أداة ١٩٦٩ . ومن هذه الحالات مثلا موضوع (التصوير شعر شوقي ومدى اتصاله بالبيئة) الذي سجل للطالب حل عبد الحليم على شامى عام ١٩٦٨ للحصول على الماجستير من كلية دار العلوم ، وموضوع (نصية التجديد في الشعر العربي) الذي سجل للطالب فاروق محمد شوشة عام ١٩٦٣ للحصول على درجة الدكتوراه من كلية دار العلوم أيضا

١٣ (٤٦٨/ ) : ثلاث عشرة حالة ظهرت لها البطاقات دون أية صورة وأطروحاتها على الرغوف .

٢ (٧/ ) : حالتان ظهرت لها البطاقة بصعوبة ، بسبب أن العنوان للسجل للموضوع قد تغير بعد ذلك عند طباعة الرسالة ونقدتها .

١ (٣٨/ ) : حالة واحدة ظهرت لها بطاقة والرسالة في التجديد ومن الجدير بالذكر أن الحالات الـ (١٦) في الفئات الثلاث الأخيرة بهذه النتيجة ، تدخل ضمن حصيلة «أداة الأساس» وهي الـ (٤٠) بطاقة ، التي تبين أن بعضها فعلا قد سجل بالشعري أو أحدهما وعدده (٢٣) أطروحة ، وبعضها الآخر ليس له صلة فؤخير متاح للاطلاع وعدده (١٧) أطروحة .

أداة التاسعة - تشمل الأداة التي ظهر منها عددان عامي ١٩٧١ ، ١٩٧٣ ، على ملخصات الرسائل العلمية المقدمة إلى جامعة القاهرة عامي ١٩٦٩ / ١٩٧٠ ، ١٩٧٠ / ١٩٧١ ويوجد بين هذه الملخصات التي تبلغ (٨٠٧) رسالة لكل للوحات الأكاديمية ، حوالى (٥٠) ملحقا تمثل خمسين رسالة قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال عهدين العاملين المدرسين . وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان ومؤشر التخصص (٣) بطاقات تمثل ثلاث رسائل ، لكل منها صلة بشوقي وحافظ على تفاوت يبينها في مقدار ما اقتضته من الرسالة . وعند مقارنة هذه البطاقات الثلاثة بـ «أداة الأساس» السابقة ، تبين أنها جميعا موحدة ضمن البطاقات الـ (٢٣) ذات الصلة بالشعريين في حصيلة «أداة الأساس» التي تبلغ (٤٠) بطاقة

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأداة إذا كانت لم تضع شيئا إلى حصيلة السابقة ، فإنها يمكن أن تفي الباحث عن الرجوع إلى الرسالة

١ (٢٠٧) : حالة واحدة مسجلة بهذه الأداة ، دون أن تكون أداة أساسية . وهي رسالة « الحيراني » التي وجدت في « الأداة السادسة » وفي « الأداة الثمانية عشرة » أعلاه .

١ (٢٠٧) : حالة واحدة مشتركة بين الأدتين ولكن الأداة واحدة معتمدة وهي رسالة « شمس » السابقة

١٩ (٩٠٦) : تسع عشرة حالة مشتركة بين الأدتين وأطروحات حسن لغتيات . منها (١٣) حالة « كذب مرجع » الأندلسية . منها من طاعة للشاعرين أو حذرهم أو - (٦) حالات البقية لغتيات بالمرجع ندقها بالأندلسية

بها لا تشمل على شيء ذي شأن بالنسبة للشاعرين ومن حذرهم بالذكور . هذه الأداة عام صدرها من ناحية سببها عن كل الأدوات السابقة . فإنها لم تنفرد بأي شيء ولكن أهم شيء فيها أن البطاقة مصحوبة بخلاصة لصفحة محتويات الرسالة . ومن حذرهم بالذكر أيضا أن رسائل « الريات » و « شوكت » و « حميدة » وهي الأندلسية للفتنة في المكتبة المركزية معتمدة هي أيضا

#### نتائج وملاحظات :

كان البحث في « أداة الأساس » وفي « الأدوات التكميلية » للرسائل والأطروحات الأكاديمية . يتركز رأينا بثلاث مراحل متتالية في كل أداة . أولاها : حصر وتقدير لما تحتويه الأداة من أطروحات ورسائل في تخصص اللغة العربية وأدبها وتقدمها . وثانيها : اختيار لمجموعة ملائمة من بطاقات الأطروحات . والرسائل . ثم نشر المواد فيها على اختلاف درجات هذا المؤشر . وثالثها : تصفية هذه المجموعة بإسقاط عدد قليل أو كثير من الرسائل ذات المؤشر الاحتياطي الضعيف - ويتضمن (جدول - ٦) خلاصة مركزة لأبعاد البحث وتناخه في أطروحات اللغة العربية وأدبها وتقدمها . باستخدام « أداة الأساس » وسبقه فقط من « الأدوات التكميلية » . وهي الأدوات التي شتمت بصورة فعالة في أثناء البحث

اللغة العربية وأدبها وتقدمها في هاتين الأدتين ، وصحب جامعة القاهرة في هذا التخصص موضوع الأبحاث هنا . أن أداة ١٩٨٠ لا تشمل إلا على حوالي (١٢٠) بطاقة . لتقبل ما قدم إلى جامعة القاهرة من رسائل في هذا التخصص ، منذ أوائل الثلاثينات حتى أوائل الخمسينيات . وهذا المقدار الذي تحويه « الأداة الرابعة عشرة » لا يكاد يبلغ إلا ١٠٪ من رصيد جامعة القاهرة في أطروحات هذا التخصص . ومن ثم فقد أتى البحث في هذه الأداة كلفة

أما « الأداة الثالثة عشرة » فقد كان من الصعب تقدير مخرجه من أطروحات في تخصص اللغة العربية وحده وصحب جامعة القاهرة . فبسبب أن بطاقات الأطروحات فيها شيء (٥٢٨٤) بطاقة قد درست تحت « موس موضوعات صعيدية مربية » هجائيا . فثرت أطروحات اللغة العربية وتنتج عن كل الحروف الهجائية ولكن بعض الاختبارات الإحصائية التي أجريت على محتوياتها . تؤكد أنها تشمل على حوالي ٨٠ من أطروحات اللغة العربية المقدمة إلى جامعة القاهرة . وهذه السنة تبلغ حوالي (١٠٠٠) أطروحة تقريبا . وقد اخترت أساسا لثلاث للبحث فيها وهما ( الشعر العربي - العصر الحديث - الشعر العربي - مصر ) . وكان فيها (٨٨) بطاقة . نصتها تقريبا لأطروحات مقدمة إلى جامعة القاهرة . ونصتها الآخر لأطروحات مقدمة إلى الجامعات الأخرى في مصر . وقد استخرج منها بمؤشر المواد وعمل على النسخ (٧١) بطاقة تمثل (٢١) رسالة للباحثين أو الدكتوراه . نكل منها عدد شوي وحافظ على تماثل بينها في مقدار ما أتت به من الرسالة

وقد تبين عند مقارنة هذه البطاقات (٥٢٨٤) التي كانت لتعمل . بالخصيلة التي كانت قد فعلت من « أداة الأساس » السعة . وتبلغ (٤١) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل أن هناك ما يلي :

| الأداة       | السطح و القيمة | (١) الوحدة الأكاديمية | (٢) المنطقة الزمنية | (٣) اللغات | (٤) المحتوى | (٥) المقاربات | (٦) الصفحة | (٧) حصة الشاعرين |
|--------------|----------------|-----------------------|---------------------|------------|-------------|---------------|------------|------------------|
| الأساس ٣     | ١٢٥٠           | ٨٠                    | ١٠                  | ١٢٥٠       | ١٢٥٠        | ١٢٥٠          | ١٢٥٠       | ١٢٥٠             |
| التكميلية ٦  | ١٥٤            | ٢٤                    | ١٥                  | ١٥٤        | ١٥٤         | ١٥٤           | ١٥٤        | ١٥٤              |
| التكميلية ٧  | ٧٩٢            | ٢٠                    | ١٠                  | ٧٩٢        | ٧٩٢         | ٧٩٢           | ٧٩٢        | ٧٩٢              |
| التكميلية ٩  | ٥٠             | ٣                     | ٣                   | ٥٠         | ٥٠          | ٥٠            | ٥٠         | ٥٠               |
| التكميلية ١٠ | ٤٩٥            | ٦٠                    | ٢٥                  | ٤٩٥        | ٤٩٥         | ٤٩٥           | ٤٩٥        | ٤٩٥              |
| التكميلية ١١ | ١٤٠            | ١٤                    | ٨                   | ١٤٠        | ١٤٠         | ١٤٠           | ١٤٠        | ١٤٠              |
| التكميلية ١٢ | ١٥٠            | ٢٨                    | ٨                   | ١٥٠        | ١٥٠         | ١٥٠           | ١٥٠        | ١٥٠              |
| التكميلية ١٣ | ٢٠١٠           | ٤٤                    | ٢١                  | ٢٠١٠       | ٢٠١٠        | ٢٠١٠          | ٢٠١٠       | ٢٠١٠             |
| ٨ أدوات      | ٤٤٨١           | ٣٧٣                   | ١٣٠                 | ٤٤٨١       | ٤٤٨١        | ٤٤٨١          | ٤٤٨١       | ٤٤٨١             |
|              | بطاقة          | بطاقة                 | بطاقة               | بطاقة      | بطاقة       | بطاقة         | بطاقة      | بطاقة            |

(جدول - ٦) البحث في الأداة الأساس وأهم التكميلات

• هناك (١٢) بطاقة رتلة في هذه الأداة ولكن ليس من المؤكد أنها أصبحت أطروحات صلبة

أن هذا النظام لثالث ، يتطلب درجات عالية عن التسيق الكامل ، والتابع الزمني الدقيق لصنوبر الأدوات ولتصنيفاتها ، وهذه مرتبة كانت حتى وقت قريب مجرد موضوع للتكميل الجغرافي الأكاديمي للنفس ، ولكنها بعد استخدام الحاسبات الإلكترونية في الأعمال الجغرافية ، أصبحت أمراً يمكن التحصيل بدرجة عالية من الكفاءة والفعالية . وقد تحققت مرحلة الأولى في البلاد المتقدمة

صلا

أما العمود (٤) في (جدول - ٦) فيصيح أمام كل أداة ، عدد النطاقات الممتدة للأطروحات في تخصص اللغة العربية وحده فقط . وقد كان من الطبيعي أن يكون «أداة الأساس» هي صاحبة رقم الأكبر . وهو (١٢٥٠) بطاقة . لا يسبقها في ذلك ، لا الأداة (١٣) التي تحتوي على (٢٠٠٠) بطاقة والسبب في ذلك أن هذه الأداة الأخيرة تغطي أطروحات التخصص في كل الجامعات بمصر . كما فيها جامعة الأزهر . والجامعة الأمريكية ، والمعاهد المستقلة مثل ومعهد الدراسات العربية العالية ، التابع لجامعة الدول العربية وصيب جامعة القاهرة في هذه الأداة لا يريد من حوالى (١٠٠٠) بطاقة . باعتبار أن أطروحات جامعة القاهرة تبلغ بصفة عامة حوالى (٥٠٪) من الرصيد القومي كله . وأياً كان الأمر فإن التحصيل الإحصائي للأرقام في هذا العمود ، يؤكد مرة ثانية أو ثالثة ، فساد التخطيط والتنسيق والتكامل ، في تغطيات الأدوات المصرية التي تضبط هذا النوع الهام من الأوعية . فإذا كان المجموع الكلي للبطاقات الممتدة للأطروحات في هذه الأدوات الثلاثة يبلغ (٤٤٨١) بطاقة ، فإن نصيب جامعة القاهرة في هذه البطاقات يبلغ حوالى (٣٦٠٠) بطاقة ، بينما العدد الحقيقي للبطاقات المعنية يبلغ حوالى (١٣٠٠) بطاقة لو يريد قليلاً . ومعنى ذلك أن هناك (٣٦٠٠ - ١٣٠٠ = ٢٣٠٠) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد لثالث في إعداد البطاقات . وهذا الجهد الصانع يساوى من الناحية النظرية على الأقل ، الجهد الحسابي لإعداد أداة جغرافية قيمتها ضعف «أداة الأساس» الحاسبة ، أى إعداد أداة تغطي عشرات الأقسام من الأطروحات والرسائل الأكاديمية

بل إن إعداد أدوات جغرافية دون تخطيط أو تسيق أو تكامل بينها في الوظائف والى التغطية ، ليس مجرد صياح جهود في إعداد لا فائدة منه قطعاً ، ولكنه بالإضافة إلى ذلك إضاعة مستمرة للجهد عند البحث من جانب المستخدمين لتلك الأدوات ، في المربع الكبيرة التي تتطلب البحث ، كما هو الحال بالنسبة لمشروع شوق وسائط . والعمود (٥) في (جدول - ٦) يؤكد هذه المسئمة بطريقة أخرى . فمجموع البطاقات التي انتشرت ميدانياً للبحث بعد مراجعة الأدوات الخالية ، تبلغ في مجموعها (٢٧٣) بطاقة ، مع أن العدد الفعلي الصافي لهذه البطاقات كان حوالى (٨٤) بطاقة . ومعنى ذلك أن هناك (٢٧٣ - ٨٤ = ١٨٩) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد لثالث في البحث ، وهي نسبة عالية جداً لأنها أكثر من المصنف (٨٤ : ١٨٩ = ١ - ٢٢٥) . وكذلك الأمر في

وسبق العمود (١) في هذا الجدول أن نحسباً من هذه الأدوات تغطي الأطروحات في التخصص الذي يصنف بجامعة القاهرة وحدها ، والثاني تغطيه في الجامعات الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية ، وعين شمس) ، وأداة واحدة تغطي في كل الجامعات بمصر بما فيها جامعة القاهرة التي تنبأ في عدد الدراسة والأدوات الخمس الأولى تنتمي إلى المصادر الرسمية وشبه الرسمية . بينما الأدوات الثلاث الأخيرة تنتمي إلى المصادر الثانوية . وتعدد أدوات الجغرافية وتنوعها بالنسبة للمجال الواحد ، أمر مقبول ومرغوب فيه بصفة عامة ، وإذا كان هذا التعدد والتنوع تميذاً لمحة بسوحها وواضحاً للمعالم ، تبدأ بالنسوى الفردى للوحدات الأكاديمية ، ثم تمتد إلى المستوى الوطنى والقومى والإقليمى والعالمى حيناً تيسر كلها أو بعضها . ولكن التكرار والتعدد للموضوع في العمود (١) هنا ، لم يكن وراءه أى نوع من التخطيط أو التسيق على أى مستوى

أما العمود (٢) في (جدول - ٦) فيبين أن توسع تغطية زمنية هذه الأدوات تبلغ (٦٩) عاماً . وقد كان من الطبيعي أن «أداة الأساس» هي الوحيدة التي تمتد تغطيتها إلى هذا الحد الأقصى من السعة . وقد تفاوتت الأدوات الأخرى بعدها من عامين اثنين إلى (٥٣) عاماً ، بمتوسط قدره حوالى (٣٣) عاماً للأداة الواحدة . وإذا كان المجموع الكلي للأدوات جميعاً يبلغ (٣٦٢) عاماً ، بينما الامتداد الزمني الفعلي لمجال البحث هو (٦٩) عاماً ، فمعنى ذلك أن هناك (٣٦٢ - ٦٩ = ٢٩٣) وحدة جهد / تغطية زمنية قد ضاعت زيادة عن الجهد لثالث في التغطية الزمنية لهذا المجال ونسباً هذا التقدير هو الفراض موقف مثالي للبحث الجغرافي باستخدام أداة واحدة مثالية أو مجموعة أدوات متكاملة تكون سعتها وتغطيتها الزمنية مساوية لمجال البحث الزمني دون تكرار . وهذا الموقف المثالي نادراً ما يحدث في الواقع ، ولكن الأدوات الجغرافية في البلاد المتقدمة تحاول الاقتراب منه ، فتكون نسبة الجهد الصانع إلى لثالث هي (١ : ١) على أقصى تقدير .

أما هنا فإن نسبة الجهد الصانع إلى لثالث هي (١٩٣ : ٦٩ = ٢٨ : ١) وهي نسبة عالية جداً ، ولكنها مألوفة في أكثر الأدوات الجغرافية بالبلاد النامية .

ويتضمن العمود (٣) في (جدول - ٦) أن هناك ثلاث فئات من البيانات موزعة بين تلك الأدوات ، دون أى تسيق أو تكامل . فصاغت القيمة الحقيقية لوحود هذه الفئات الثلاثة . أما هذا النوع الثلاثى في وضعه المثالى ، فيؤدى ثلاث وظائف متكاملة : فاليانات لتسجيلية تبادر بموضوعات الأطروحات ، يعرف جمهور الباحثين هذه الموضوعات قبل إبحار الأطروحات ذاتها . والبيانات الجغرافية الأساسية تبادر بالأطروحات التي تم تقديمها ، يعرف جمهور الباحثين هذه الأطروحات فور إبحارها . وللحاصلات التي تتطلب بعض الوقت لإعدادها تأتي بعد ذلك ، وقد تنق ، بالنسبة لبعض الباحثين ، عن الرجوع إلى الأطروحات ذاتها . ومن الطبيعي

١٥ / ) أعلاه ، أن الأدوات البيولوجرافية للأطروحات في مصر ، لا تعتقد فقط التخطيط والنسيق والتكامل فيها ، وإنما هي في معظمها كذلك مجرد تكرار دون إضافة حقيقية في التنظيم والضرورة في استخدامها جميعاً ليس دائماً لمبدأ التنظيمات الصائمه في بعض الأدوات ، وإنما أساساً لأن البيانات البيولوجرافية تأتي أداة حتى «أداة الأساس» ، هي بيانات ناقصة أو غير صحيحة ، ويمكن المخرج إليها جميعاً وبخطابة سلة هذا القصر .

٤ - مجموعة الأطروحات المفتاة ، بالملكية المركزية ، تشمل على (٩٢ / ) فقط من الأطروحات الإيجابية للشاعرين . وهناك ( ٤ ) أمكن الحصول عليها كمواد مطبوعة في شكل كتب ، وبقيت عدد ذلك ( ٤ ) صائفة . ومعنى ذلك أن موقف لأطروحات في مصر بالنسبة للبحث البيولوجرافي ليس سهلاً ، فالمصادر المباشرة وهي للفتات غير مكتملة . والأدوات البيولوجرافية بكونها للتنظيم ونقص أو خطأ في المعلومات البيولوجرافية

٥ - أسطر خص بالنسبة لمقتنيات مكتبة المركزية من الأطروحات والرسائل ، وبالنسبة للمهرس البطاني الذي يمثل هذه الأطروحات ، يقع في الفترة التي تسبق عام ١٩٦٠ ، وهو العام الذي بدأ فيه العمل بدفاتر التسجيل الحالية ، وإعداد المهرس البطاني الحالي لها . وقد اختيرت (١٠) أطروحات (انظر القائمة اختيار للمقتنيات الميكرو) في دليل الدراسة) يقع تاريخ تقديمها في الفترة (١٩٤٢ - ١٩٥٥) ، وهي فترة لا تزيد على أربعة عشر عاماً . وكانت نتيجة البحث عنها في المهرس البطاني ول للمقتنيات ما يلي :

- ٥ (٥٠ / ) : خمس حالات موجودة بالمهرس البطاني ول للمقتيات
- ١ (٤٠ / ) : أربع حالات غير موجودة بالمهرس البطاني ولا للمقتيات
- ١ (١٠ / ) : حالة واحدة موجودة بالمهرس البطاني وليست للمقتيات .

#### أطروحات الأدب العربي والشاعرين

في الأقسام السابقة من الدراسة ، طبق الباحث منهجه البيولوجرافي في البحث ، لتحديد الأطروحات التي تناولت الشاعرين أو أحدهما ، بما قدم إلى جامعة القاهرة في تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدتها . وقد خرج من تطبيق هذا منهج الكثير من النتائج والمؤشرات . سواء في التخصص البيولوجرافي نفسه ، أو في التخصص الذي قامت هذه الدراسة لخدمة أصحابه ، وهم مؤرخو الأدب العربي ومقاده ، في التحليل الحاضر وعلى امتداد الأجيال القادمة . وانتهى الباحث بهذا المنهج الذي يطبق للمرة الأولى في اللغة العربية ، إلى تحديد (٢٥) أطروحة للاحتسار أو الدكتوراء (انظر قائمة الأطروحات عن الشاعرين ، تبديل للدراسة) قلعت إلى

العمود (٦) بمس الجدول ، فالمجموع الكلي لبطاقات التصنيفية عدد الرجوع إلى الأطروحات ذاتها يبلغ (١٣٠) بطاقة . مع أن العدد الفعلي الوقفي هو (٤٤) بطاقة فقط . ومعنى ذلك أن هناك (١٣٠ - ٤٤ = ٨٦) وحدة جهد / بطاقة ، قد صاغت زيادة على الجهد المثالي في البحث النهائي والمراجعة ، وهي نسبة عالية أيضاً لأنها تبلغ الصعب تقريبا (٤٤ : ٨٦ = ١ : ٢) .

ويبين العمود (٧) في (جدول - ٦) أن البحث في «أداة الأساس» إذا كان قد بدأ في (٤٠) بطاقة عند التصنيف الأول ، فإن كل الأدوات التركيبية لم تصف إلى هذه البداية إلا (٤) بطاقات فقط . وقد جاءت هذه البطاقات الزائدة كلها في «الأداة السادسة» و «الأداة الثمانية عشرة» وكذلك ، وجاءت اثنتان منها في «الأداة السابعة» وفي «الأداة الحادية عشرة» كذلك ، وجاءت بطاقة واحدة في «الأداة الثالثة عشرة» . فإذن هناك (١٢) بطاقة زائدة في «الأداة العاشرة» ، ولكن الاحتمال الأكثر هو أن أصحاب هذه التسجيلات لم يكتفوا بمحتوئهم ، ومن ثم قيس هناك فلا أطروحات زائدة هل محتويات المهرس البطاني ، وهو «أداة الأساس» بالملكية المركزية . أما بالنسبة للاطلاع على الأطروحات ذاتها ، والتجديد الدقيق لما يحتويه كل أطروحة من الشاعرين أو عن أحدهما ، فقد استطاع الباحث الاطلاع على (٢٣) أطروحة التي تشمل عليها «أداة الأساس» ، في نسخها الأصلية المقتناة بالملكية المركزية للجامعة . وأما الأطروحات الأربعة الزائدة وهي غير موجودة طبعا في مقتنيات المكتبة ، فقد أمكن الاطلاع فقط على اثنتين منها . تصادف أنها ظهرت في شكل مطبوع . وأما كتاب الأمور الثاني والثلاثين والأرقام في العمود (٧) به الجدول ذات دلالات ومؤشرات هامة ، منها

١ - استطاعت «أداة الأساس» وحدها في هذا البحث . بيولوجرافي أن تقدم حوال (٩١ / ) من بطاقات بحث البداية ، كما أن البطاقات الإيجابية للشاعرين فيها وحدها بلغ أكثر من (٨٥ / ) . أما الأدوات المسبقة التركيبية فكل ما أضافه معاً في بطاقات البداية هو (٩ / ) وفي البطاقات الإيجابية (١٥ / ) وهذه البطاقات الزائدة لأربعة تمثل أطروحات تعود إلى عام (١٩٥٥) أو ما قبله ، وهي الفترة التي سبقت إعداد «دفاتر التسجيل» و«المهرس البطاني» بالملكية المركزية .

٢ - اثنتان من الأدوات (الأساس والسادسة) تشتملان وحدهما على (٢٧) بطاقة إيجابية للشاعرين ، ولم تصف الأدوات البقية التالية أي بطاقة جديدة إلى هذا الرصيد المبدئي . ولو كان قانون (برادفورد - ريبف) ينطبق على البحث البيولوجرافي في هذه الدراسة ، لكان من المرجح أن تشتمل أربعة من هذه الأدوات معاً ، على (٢٧) بطاقة إيجابية أخرى للشاعرين ، باعتبار أن كل مربيه هندسية في الأدوات ، تشتمل على عدد مساوٍ من البطاقات

٣ - تؤكد مدبرته المتابعة بين قانون (برادفورد - ريبف) و«نتائج في هذه الدراسة» . وكذلك النسب (٩١ / ٩٠ / ٨٥)



لروايات الخاصة ، على تنوع هذه الروايات ونفاوتها في الأعداد . ولست أدعى أن ذلك التصنيف وهذا الترتيب اللذين تم تطبيقهما ، هما خير ما يمكن الوصول إليه لتحقيق الغاية المرجوة . بيد أنني لست بعدة محاولات كان لكل منها إيجابياتها وسلبياتها ، ثم استقر الرأي على المحاولة التي نقدمها الآن ، ليس لأنها تخلو من السيئات ، ولكن لأن سلبياتها كانت أقل قدر ممكن في كل المحاولات التي مارستها . أما هذه الفئات وترتيبها وعدد الأطروحات في كل منها فبإيه كما يلي :

- الأولى - الشعر الحديث بعامة : ٨ أطروحات  
الثانية - الشعر الحديث والمصرح : ٩ أطروحات  
الثالثة - الشعر الحديث والقصة والأسطورة : ١٠ أطروحات  
الرابعة - الشعر الحديث والقومية والدين : ٤ أطروحات  
الخامسة - الشعر الحديث والطبيعة والغزل : ٢ أطروحات  
السادسة - النثر شعر شوقي : ١ أطروحة واحدة

#### الشعر الحديث بعامة :

هناك ثمان أطروحات ، خمس لدرجة الماجستير وثلاث لدرجة الدكتوراه ، قدمت إلى الجامعة خلال الفترة (١٩٥٧ - ١٩٨٠) ، اثنان منها في كلية دار العلوم وست في قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وتتاول هذه الأطروحات الشعر العربي الحديث من بعض زواياه العامة . ولم تخصص أي منها بعنوانها لأي من الشعراء ، وإنما جاء ذكرها معاً أو ذكر شوقي وحده في بعضها بصورة أساسية ، باعتبار أن شعرها يمثل ركنا هاماً في الزاوية التي عالج الشعر الحديث من خلالها ، وقد يكون في بعضها الآخر ، إما جاء الذكر عرضاً في أحد الفصول أو الأبواب ، استشهداً بشعر أي منها أو تمهيداً للموضوع الأساسي في الأطروحة :

١ - رسالة الماجستير (١٩٥٧) من « التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث » التي تبلغ (٤٠٧) ورقة ، تتناول في الفصل الأول من الباب الثاني بها ، المدرسة التقليدية في الشعر ، وتذكر المؤثرات العامة على الشعر ، وأثرها على معالجة الشعراء لشعرهم ، وموقفهم من وسائل التعبير . ويأتي ذكر شوقي وحافظ عرضاً ضمن شعراء هذه المدرسة ، ويستشهد الباحث بشي من شعرهما لتأكيد مقولات في هذا الفصل (قائمة الأطروحات : ١)

٢ - رسالة الماجستير (١٩٦٤) من « أثر الشعر المترجم في حركة التجديد في الشعر العربي الحديث بين الحريين » التي تبلغ حوالي (٣٠٠) ورقة ، تتناول في الفصل الثاني من الباب الأول بها أيضاً ، حركة الترجمة وعلاقتها بالترجمة الشعرية ، وتقدم قسم الباحث هذه الحركة إلى أربع مدارس ، هي : مدرسة التجديد الأولى ، ومدرسة الديوان ، ومدرسة أبولو ، ومدرسة المهجر . وقد جاء شوقي وحافظ ومطران كممثلين للمدرسة الأولى ، في حوالي ١٦ صفحة من الأطروحة التي لم ترقم أوراقها (قائمة الأطروحات : ٢)

الجامعة في الفترة (١٩٤٦ - ١٩٨٠) . وكانت هي المحصلة الإيجابية بالنسبة لذكر الشعراء أو أحدهما في كل منها على تفاوت نصيب كل منها في هذا الذكر ، وكان القدر الأكبر لشوقي ، وعلى الخصوص في الأطروحات ذاتها بالنسبة لهذا الذكر . فكانت اثنان منها فقط مخصصتين لشوقي بالمعنوان في كل منها ، أما بقية الأطروحات فقد لمحتوى على فصل أو فصول أساسية مخصصة للشعراء أو لأحدهم ، وقد تتناولها بصورة عرضية في سياق المناقشة الأساسية قصبة نقدية أو لموضوع عام .

وقد رأى الباحث أنه من الضروري في عتاق هذه الدراسة : أن يعرض نتائج الاطلاع على هذه الأطروحات باختيارها المحصلة النهائية لدراسته . وقبل الدخول في تفاصيل هذا القسم الختامي للدراسة ، أرى أنه من الضروري التعرض لتعطين في غاية الأهمية من الناحية المنهجية ، بالنسبة للملاحة التي أريد بناءها بين تخصص الدراسات البيولوجرافية في جانب ، وتخصص الأدب العربي تاريخياً ونقداً في الجانب الآخر . أما النقطة الأولى فهي طبيعة الأسلوب ونوع تناول اللذين يلزم بهما البيولوجرافي عندما يعرض معروضات هذه الأطروحات الداخلية في تخصص اللغة العربية . وقد رأيت أنه بالرغم من خطيائي الخاصة في الأدب العربي تاريخياً ونقداً ، أن يكون العرض محايداً تماماً من إعطاء أي قيمة نقدية للشعري الذي تتضمنه الأطروحة ، وأن استشر هذه الخلفيات فقط في التمييز بدقة بين المسائل والقضايا المتشابكة ضمن هذه المعروضات بالموضوع.

وأما النقطة الثانية فلها اتصال بالتصنيف الذي ينبغي أن تعرض تلك الأطروحات على أساسه واحدة واحدة . وقد كان من الممكن بيولوجرافياً على الأقل ، أن أقسمها في البداية إلى مجموعتين كبيرتين ، إما على أساس المستوى باداً بأطروحات الماجستير ثم أطروحات الدكتوراه أو العكس ، وإما على أساس للمعهد ، باداً بكلية الآداب ثم كلية دار العلوم أو العكس . وفي كل الاحتمالات السابقة ، يكون الترتيب الداخلي في كل مجموعة حسب تاريخ المناقشة أو التسجيل أو أيدياً حسب أسماء الباحثين . بل كان من الممكن وضع الأطروحات جميعاً في ترتيب واحد ، أيدياً بأسماء الباحثين أو تاريخياً حسب عام التسجيل أو عام المناقشة . وقد رأيت أن أبدأ من الطرق السابقة ، هو في جوهره ترتيب بعيد عن الموضوعات التي تناولها تلك الأطروحات ، كما أن الترتيب التاريخي على الرغم من أهميته الخاصة ، لبيولوجرافيين ولقرن في الأدب وقاده كذلك ، إلا أنه قد لا يكون مرجحاً بالنسبة لقراء الدراسة ، الذين يطلعون إلى الرؤية الموضوعية الخاصة

ومن هنا فقد رأيت أن أقوم بتصنيف هذه الأطروحات ، إلى عدد من الفئات لتجانس في المعنى الموضوعي بقدر الإمكان ، على الرغم من التشابك الشديد في هذا الجانب . ثم كان من الضروري كذلك أن ترتب هذه الفئات ، بحيث يتطابق قبله التخصصون في الأدب العربي بعامة وفي الشعر الحديث عتامة ، مبتدأً بالفئة العامة الأكثر عدداً ، ومنتهاً إلى الفئة القريبة الأقل عدداً وبينها الفئات ذوات



٣ - رسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن « الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر » التي تبلغ حوالي (٥٨٠) ورقة ، تناول في الفصل الثاني من الباب الثاني ، طبيعة الصورة الفنية في الشعر التقليدي ، واستشهد الباحث في أثناء هذا الفصل بشيء من شعر شوقي وحافظ ، أما في الفصل الثالث من هذا الباب ، فقد خصصه الباحث لمعالجة « أسبقا الصورة الفنية في الشعر التقليدي » وجاء فيه :  
البناء الحرفي مبتلا في شعر حافظ (ورقة ٢٠٤ - ٢١٢) ، والبناء الزخرفي مبتلا في شعر شوقي (ورقة ٢١٢ - ٢٢٣) على التوالي (قائمة الأطروحات : ٣)

٤ - رسالة الماجستير (١٩٦٩) عن « الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر » تبلغ حوالي (١٨٠) ورقة ، قد ذكرت في نطاق هذه الزاوية على : الرصعي ، والمولحي ، والمصر حبيب ، والبارودي . وقد جاء ذكر شوقي وحافظ عرضا في هذا النطاق ، في الاستشهاد بأبيات من شعرها ، تأييدا من الباحث للمقولات التي عرضها في هذه الداعية . وقد عاد الباحث (الدكتور جابر أحمد عصفور) بعد سنوات ، فاستمر المتابع النظري للصورة الفنية التي يمثل أسبقا أحد جانبيها ، ورجع إلى التراث العربي يابسا في مصادره النقدية المتعددة عن هذه الصورة الفنية ، فنشرت له « دار الثقافة » بالقاهرة عام (١٩٧٤) كتابا بعنوان « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي » في (٤٩١) صفحة ، وقد كان في الأصل رسالة للدكتوراه (قائمة الأطروحات : ٤) .

٥ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن « أثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي في القرن العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية » التي تبلغ حوالي (٣٩٠) ورقة ، تناول في « الفصل الأول » البقعة العامة وأنسبها في الجانب السياسي والثقافي ، ويختم هذا الفصل بالحديث عن خصائص الشعر المصري قبل الشعراء المحدثين : فيتحدث عن شعراء البحث الذين اتبعوا البارودي ، فهم من كانت ثقافته عربية محضة ، ويدخل في هذه الفئة حافظ إبراهيم ، ومحمد عبد المطلب ، وأحمد محرم ، والرافعي . ومنهم من كانت ثقافتهم عربية مختلطة بالثقافة الأوروبية الحديثة ، ولكنهم تمسكوا بتقاعهم العربية . ومنهم : أسعد شوقي ، وإسماعيل صبرى ، وعزيز أباظة . وإذا كان حديث الباحث عن شوقي قد استغرق ورقتين أو ثلاثا (ورقة ١٦ - ١٨) فلم ينجأ من حديثه عن حافظ إبراهيم قبل ذلك نصف ورقة (قائمة الأطروحات : ٥) .

٦ - رسالة للماجستير (١٩٦٤) عن « مقامه التجديد في نقد العقاد لشعر وأثرها في النقد والشعر » التي تبلغ أكثر من (٨٠٠) ورقة ، تناول في الفصل الأول من الباب الأول ، التراث النقدي قبل العقاد ، فيعرض الباحث المحاولة للنهجية التي قام بها شوقي في مقدمة « الشوقيات المديحة » عام ١٨٩٨ ، ونقد فيها الشعر العربي حسب المفاهيم التي ارتآها (ورقة ٦٤ - ٦٦) . كما وه الباحث بموقف حافظ إبراهيم وعطته إلى صياح الشعر العربي في الشرق بين

العقل والخيال (ورقة ٧٢ - ٧٣) . ثم عاد الباحث في الفصل الأول من الباب الثالث ، في نطاق المصداق النقدية للعقاد ، وهو أحد الفصول المهمة في الرسالة ، إلى معركته مع شوقي ونقده له (ورقة ٦٠٦ - ٦١٨) . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / عبد الحى دياب) قد استثمر رسالته للماجستير هذه استناراً كاملاً ، فشرتها له دار الشعب بالقاهرة عام (١٩٧٠) في كتاب بعنوان « عباس العقاد ناقداً » في (٨٧٣) صفحة ، وفيها للدار القومية للطباعة والنشر عام (١٩٦٥) بنفس العنوان وعدد الصفحات . ويحذر بالذكر كذلك أن رسالة هذا الباحث للدكتوراه (١٩٦٨) كانت عن العقاد أيضاً ، الذي لا يحلو الحديث عنه من ذكر شوقي وحافظ ولو بصفة عرضية (قائمة الأطروحات : ٦) .

٧ - رسالة الدكتوراه (١٩٧١) عن « المصداق الأدبي حور الشعر في مصر من بداية القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية » قصائدها . دلائب : آثارها التي تبلغ أكثر من (٧١٠) ورقة . وتتناول في « الفصل الأول » من الباب الثاني قصة المصداق الأدبي من مطلع القرن إلى معركة الديوان عقب الحرب العالمية الأولى . ويذكر الباحث في هذا الفصل محاولات التجديد عند شوقي وتطورها (ورقة ٨٥ - ٨٩) . وفي « الفصل الثاني » لمخصص معركة الديوان . يتناول الباحث (ورقة ١٣٩ - ١٤٠) الهجوم الشديد على شوقي وعلى الشعراء المحافظين جسيما ودوافع هذا الهجوم ومردفه . ثم يتناول البحث في « الفصل الثالث » صياغة شوقي بإمارة الشعر أواخر العشرينيات (ورقة ٢١٧ - ٢٢٢) كما يتحدث عن طبيعة العلاقة بين شوقي والعقاد بعد هذه المباشرة (ورقة ٢٣٢ - ٢٣٦) ويتنقل إلى النقد لدى كتيبة العقاد عن مسرحية « تميز » الشعرية (ورقة ٢٣٦ - ٢٤٣) بعنوان « تميز في الميزان » ويختم هذا الفصل بتوضيح تردد العقاد بين مواصلة الهجوم أو التثبت على جهر رأيه دون التحسك بشككه أيام معركة الديوان (ورقة ٢٤٣ - ٢٤٦) أما « الفصل الأول » في الباب الثالث فيتناول موقف طه حسين من شوقي (ورقة ٢٦٠ - ٢٦٥) ، كما يتحدث عن إمارة الشعر بعد شوقي ، ودور طه حسين في محاولة عطفها على بعض الشعر ، خارج مصر (ورقة ٢٨٢ - ٢٩١) . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / محمد أبو الأنوار محمد علي) قد عاد إلى رسالته هذه للدكتوراه ، فاستثمر بعض ما فيها حيث نشرت له مكتبة الشباب بالقاهرة عام (١٩٧٦) كتابا بعنوان « قراءة في الشعر العربي الحديث » في (٢٩٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ٧) .

٨ - رسالة للماجستير (١٩٨٠) عن « شلى في الأدب العربي في مصر » التي تبلغ حوالي (٣٧٥) ورقة ، تشتمل على أبواب ومفصول متعددة لمعالجة تأثير هذا الشاعر الإنجليزي على الأدب العربي في مصر ، ومنها فصل عن الرومانسية العربية في مصر (ورقة ٥٣ - ٧٠) . وقد جاء في هذا الفصل في غيره ذكر شوقي وحافظ وغيرهم من شعراء المدرسة التقليدية عدة مرات ، في سياق حديث صاحب الرسالة عن مدرسة الديوان ومدرسة أبولو ، باعتبارهما ممثلين لمدرسة

الرومانسية في مصر، وموقف هاتين المدرستين من شعر شوقي وحافظ وأثرهما. ومن الجدير بالذكر أن صاحبة هذه الرسالة (السيدة / جيهان السادات - جيهان صفوت رموف) قد استمرها استناراً كاملاً، عثرتها لها دار المعارف بالقاهرة عام (١٩٨٢) في كتاب بعنوان «شوقي في الأدب العربي في مصر» في (٤٢٦) صفحة (قائمة الأطروحات : ٨).

### الشعر الحديث والمسرح

هناك ست أطروحات - خمس منها لدرجة الدكتوراه وواحدة لدرجة الماجستير قدمت إلى جامعة القاهرة - خلال الفترة (١٩٤٦ - ١٩٨٠) - أربع منها في كلية دار العلوم واثنان في قسم اللغة العربية بكلية الآداب وتناول هذه الأطروحات الشعر العربي الحديث من زاوية حديثة بالنسبة له - وهي زاوية المسرح التي كان شوقي رائداً الأول في الشعر العربي. ومن هنا فإن تقدم هذه الأطروحات وهي للماجستير، كانت محصورة بمواها لشوقي ومسرحه للشعر. أما الأطروحات الخمس الأخرى وكلها للدكتوراه - فقد تناولت موقف شوقي ونصيبه منها - من مجرد ذكره عرضاً أو تمهيداً للحديث عن تحليل الذي جاء بعده - إلى وجود فصل أو أكثر مخصص لروايته الشعرية أو النثرية - وربما جاء ذكر حافظ عرضاً هنا أو هناك.

٩ - رسالة للماجستير (١٩٤٦) عن «المسرح عند شوقي» في حوال (١٥٠) صفحة، وهي واحدة من الرسائل التي لم يشر عليها الباحث في مفتاح المكتبة المركزية للجامعة سوى «مراجع إليها في شكلها ككتاب مطبوع» أصدرته مطبعة المتخصصين والخطوط عام (١٩٤٧) بعنوان «المسرحية في شعر شوقي» - هذه الرسالة هي أقدم الأطروحات التي خرجت بها هذه الدراسة عن الشاعرين - في نصيبه الأطروحات بجامعة القاهرة على الإطلاق. كما أنها الأولى في رسائله المخصصة لشوقي بعنوانها في هذا الصعيد. أما الثانية فقد قبلها الجامعة عام (١٩٧٦). وعلى الرغم من أن موضوع «الشعر العربي الحديث والمسرح» قد أصبح محالاً مستمراً للبحث، منذ خرج شوقي منسرجاته الشعرية على الناس أواخر العشرينيات، وتناوله المؤرخون والنقاد العرب والمشترون، في مصر وفي غيرها من البلاد العربية والأجنبية - فإن هذه الرسالة هي أول أطروحة أكاديمية تناول هذا الموضوع على الإطلاق بعنوان «الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث» الذي بشرته دار الفكر للحديث عام (١٩٦٣) في (١٤٦) صفحة. وقد طبعه الناشر طبعة ثالثة بعنوان «الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث» دراسة تاريخية شاملة ومقدرة، عام (١٩٧٠) في (١٧٥) صفحته (قائمة الأطروحات : ٩).

١٠ - رسالة الدكتوراه (١٩٥٤) عن «الأدب المسرحي بمصر وإنشام في العصر الحديث حتى الحرب العظيم الأولى» في حوال (٣٧٥) ورقة + ملحق (٥٦) ورقة - تناول للمسرحيات غير جدع عن الإنجليزية - وبنغرية - والمصرية - بم اللؤفة - وقد وضع الباحث في الفصل الخامس بالاعمال المؤلفة - هذه مسرحيات -

الثالثة منها (ورقة ٢١٨ - ٢٢٤) هي مسرحية على ملك الكبير لشوقي، في إصدارتها الأولى أواخر القرن التاسع عشر ولم يثبت صاحب هذه الرسالة الدكتور / محمد يوسف نجم) إلا عامين بعد مناقشتها في جامعة القاهرة، حتى ظهر له في بيروت عام (١٩٥٦) كتاب بعنوان «المسرحية في الأدب العربي الحديث» (١٨٤٧ - ١٩١٤) في (٥١١) صفحة، وقد اعتمد فيه على رسائله السابقة للدكتوراه (قائمة الأطروحات : ١٠).

١١ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٢) عن «الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة» : قد وتحليل ومقارنة في حوال (٦٨٠) ورقة - تناول في الفصل الأول من الباب الثاني، مقارنة بين شوقي وأباظة في محور ليل وقيس وبنى (ورقة ٤١٨ - ٥١٩). وقد تعرض الباحث على امتداد هذه الأوراق المائة، لجوانب كثيرة منها - محمد نصراع عند أباظة وشوقي، التشخيص بين أباظة وشوقي، تصعيد الحوار والحركة العصبية عند أباظة وشوقي، محبوب الحوار بين أباظة وشوقي. ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / إسماعيل مصطفى الصلح) قد عاد إلى رسائله تلك مرتين، فاستمر بعض محاورها في كتابين مطبوعين : نشرت أولها «دار الفهم» بالكويت عام (١٩٧٤) بعنوان «شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة» في (٢٥٥) صفحة. وبشرت الثاني «مكتبة انقلاب» بالكويت أيضاً عام (١٩٧٧) بعنوان «الدراما بين شوقي وأباظة» في (٢٤٥) صفحة (قائمة الأطروحات : ١١).

١٢ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٤) عن «استخدام الشخصيات لرائية في الشعر العربي المعاصر» التي تبلغ (٣٥٥) ورقة، جاء فيها ذكر شوقي عرضاً حينما كان الباحث يتحدث عن المسرحية الشعرية (ورقة ١٥٧ - ٧٠). ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / علي عيسى زاهد) قد عاد إلى رسائله هذه بدكتوراه وإلى رسائله للماجستير عن موسيقى الشعر الحر، فاستمر بعض ما فيها في كتاب نشرته مكتبة دار العلوم عام (١٩٧٩) في طبعة ثانية بعنوان «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» في (٢٤٨) صفحة (قائمة الأطروحات : ١٢).

١٣ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٧) عن «المسرحية الشعرية بعد شوقي» التي تبلغ حوال (٢٧٥) ورقة، قد بدت بتمهيد عن المسرح الشعري عند شوقي (ورقة ١ - ٣٥) تناول فيه الباحث زيادة شوقي للمسرح الشعري وموقف النقاد منه، واتحاده للتاريخ مصدر حكم مسرحياته - والعلة بين المسرح والتاريخ، ومناقشة نقد لرحته بل هذا - اجترار من جانب شوقي، وشيوع الثعالب في مسرحيته - - - - - مطبوعه الشعر القمودى لقاعة للمحرر - وعلم هذا التحديد بأن عزيز مطبوعه متعدد شوقي. أما حصول الرسالة بعد ذلك فتناول للمسرح بعد شوقي - وبشيء فيها لفظة عما كان عند شوقي (قائمة الأطروحات : ١٣).

١٤ - أما رسالة الدكتوراه (١٩٨٠) عن «مصر القديمة في

المصرية المعاصرة ، التي تبلغ حوالي (٥٨٥) ورقة ، تناول في الفصل الأول أعمال شوقي الثلاثة (لادباس ، مصرع كليوباترا ، رواية فيروز) على هذا الترتيب (ورقة ٧ - ٣٨) . كما تناول الرسالة في الفصول التالية : تأثيرها في مسرحياته بكل من شوقي وشكسبير (ورقة ٤٩ - ٥٠) والحول والحركة ، وتنوع مستوى اللغة ، وتعدد البحور والقوافي ، والمضامير والتحليل في مسرحيته مصرع كليوباترا وقبير (ورقة ٣٨٣ - ٤١٨) ، ودعوة الحوار في لادباس ، ولغة (ورقة ٤٦٣ - ٤٦٧) . وهكذا تكاد تكون هذه الرسالة دراسة لمسرحيات شوقي عن تاريخ مصر القديم (قائمة الأطروحات : ١٤)

#### الشعر الحديث والدين والقومية :

هناك أربع أطروحات ، ثلاث للدرجة الماجستير وواحدة للدرجة الدكتوراه ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٥٥ - ١٩٦٤) ، اثنان في كلية دار العلوم واثنان في قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتناول هذه الأطروحات الشعر العربي ، من زاوية خاصة لزيادة الاهتمام بها في البحوث والدراسات النقدية بعمق ، وفي الرسائل والأطروحات بخاصة مثل الأرمينية ، وهي الدور الذي يقوم به الشعر العربي الحديث في السياسة والقومية والدين . وقد وصل هذا الاهتمام إلى قمة بعد ثورة يوليو ١٩٥٦ ، وخلال السبعينيات :

١٥ - ١٦ - هناك رسالتان لباحث واحد ، الأولى للماجستير والثانية للدكتوراه ، أما رسالة الماجستير (١٩٥٥) فهي غير موجودة ضمن مقتنيات المكتبة المركزية للجامعة ، والثانية أصبحت ليدياً في شكلها ككتاب مطبوع ، أصدرته مكتبة مصرية مصر عام (١٩٥٦) بعنوان أصلاء الدين في الشعر المصري الحديث إلى ثورة ١٩١٩ ، في حوالي (٤٣٥) صفحة . وأما رسالة الدكتوراه (١٩٦١) فهي استمرار للموضوع بعنوان التعامل الديني في الشعر المصري الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ ، في حوالي (١٧٠) ورقة . ومن الطبيعي أن لشوقي وحافظ كثيراً من الشعر الذي يدخل في نطاق موضوع البحث بالرسالتين ، سواء أكان هذا الشعر قبل ١٩١٩ أم بعدها . في رسالة الدكتوراه مثلاً ، تناول الفصل الثاني من الباب الثاني ، أعراس الشعر الديني في سجل لشوقي تحت «من أصلاء المعاصر» وشعره في الخلافة (ورقة ٢١٦ - ٢١٩) وفي طرابلس (ورقة ٢٢٣ - ٢٢٤) ، وسجل لحافظ تحت «من وحى التطور الفكري والثقافي» شعره في مرابا الإسلام (ورقة ٢٣١ - ٢٣٢) ، ولشوقي هنا أيضاً (ورقة ٢٣٢) . وسجل كذلك تحت «من وحى التطور الاجتماعي» لشوقي بعض الأناشيد (ورقة ٢٥٢) ولحافظ (ورقة ٢٥٣) ، ونصيدة شوقي في مولانا محمد علي (ورقة ٢٦٠) . وهو في كل ذلك وفي غيره يتناول هذه الاستشهادات بالتحليل والدراسة لإثبات وجهات نظره ومقولاته في موضوع البحث

ومن الجدير بالذكر أن الباحث (دكتور / سعد الدين محمد الحبروي) قد استشر رسائله استشاراً كاملاً ، فصدرت الأولى في

كتاب مطبوع كما سبق بيانه في العام التالي لما كتبها ونشرت الثانية أيضاً في كتاب مطبوع ضمن مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بنفس عنوانها عام (١٩٦٤) في (٥٩٢) صفحة . بل إنه استشر بعض محتوياتها معاً ، فأخرج كتاباً بعنوان «القومية العربية في شعر أحمد محرم» ، وقد نشرته الدار القومية للطباعة ونشرت عام (١٩٦٢) ضمن سلسلة «أخترنا للطالب» ، فأحمد محرم أحد الشعراء الذين ركز على شعرهم في رسائله (قائمة الأطروحات : ١٥ : ١٦) .

١٧ - ورسالة للماجستير (١٩٦٠) عن «دور الشعر الحديث في القومية العربية» التي تبلغ حوالي (٣٧٥) ورقة ، يأتي فيها ذكر شوقي وحافظ مع غيرها من الشعراء ، حينما يستشهد بشعرهم في القضايا والمسائل ، التي اعتبرها الباحثة موضوع للقومية العربية . وقد استشرت الباحثة (المبددة / حميدة محمد زكي أبو غزالة) بعض محتويات هذه الرسالة ، فأصدرت كتاباً مطبوعاً بعنوان «الشعر العربي القومي في مصر والنظام بين الحريين الصاعدين الأولى والثانية» ، نشرته عام (١٩٦٦) الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر في (١٤٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ١٧)

١٨ - ورسالة للماجستير (١٩٦٤) عن «الشعر السياسي في مصر من ثورة عرابي إلى الحرب العالمية الأولى» التي تبلغ حوالي (٢٥٠) ورقة ، تناول في الفصل الثاني من الباب الأول فترة الثورة العربية والتنافس بين صاحب القصر وشعب مصر ، وبأبي شعر شوقي وتحليلت عنه هنا (ورقة ٥٥ - ٦٤) . وفي الفصل الأول من الباب الثاني حينما يتحدث الباحث عن الجامعة الإسلامية وتوزيع الرأي السياسي في مصر بين القومية المصرية والدينية والإسلامية ، يأتي ذكر شوقي وشعره (ورقة ٨٦ - ١٠٠) وذكر حافظ وشعره (ورقة ١٠١ - ١٠٦) . وكذلك الأمر في الفصل الثاني من هذا الباب الثاني ، حينما يتحدث الباحث عن العاطفة العربية ، يأتي ذكر شوقي وشعره في هذه الناحية (ورقة ١٠٩ - ١٢٣) ثم حافظ وشعره (ورقة ١١٧ - ١٢٣) مع غيرها من الشعراء (قائمة الأطروحات : ١٨)

#### الشعر الحديث والقصة والأسطورة

هناك ثلاث أطروحات ، اثنان للدرجة الدكتوراه وواحدة للدرجة الماجستير ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ - ١٩٧٠) ، اثنان في كلية دار العلوم وواحدة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتناول هذه الأطروحات الشعر العربي الحديث ، من زاوية خاصة أصبحت موضع اهتمام الباحثين منذ وقت غير بعيد ، وهي القصة والأسطورة واستثمارها في الشعر العربي الحديث بخاصة . ومن الطبيعي أن يكون هناك قدر من التداخل بين هذه الفئة عن «الشعر الحديث والقصة والأسطورة» والفئة السابقة عن «الشعر الحديث والمسرح» ، ولكن الأطروحات هنا ، مع هذه التداخل ،

عيا بطريقة أو بأخرى . ومن ثم فإن أى دراسة للشعر العربي الحديث من رواية غرض أو أكثر من تلك الأغراض ، فلا بد أن يكون للشاعر فيها نصيب واضح .

٢٢ - رسالة الماجستير (١٩٦٧) عن : الطبيعة في الشعر المصري الحديث حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، التي تبلغ حوالي (٧٥٠) ورقة ، تتناول في الباب الأول الطبيعة في الشعر المصري الحديث إلى قيام الحرب العالمية الأولى . ويأتي ذكر شوق باعتباره السادس في الفصل الثاني بهذا الباب (ورقة ١٣٩ - ١٥٩) ويليه حافظ (ورقة ١٥٩ - ١٦٣) . كما يأتي ذكر شوق مرة ثانية في الفصل الثالث من هذا الباب أيضا (ورقة ١٩٦ - ٢٠٢) خلال الحديث عن تطور النظرة إلى الطبيعة في الشعر العربي الحديث ، أما الباب الثاني فيتناول الفترة التالية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، فيأتي ذكر شوق في الفصل الثاني بهذا الباب (ورقة ٢٤١ - ٢٥٦) سابق لكل الشعراء (قائمة الأطروحات : ٢٢)

٢٣ - رسالة الماجستير (١٩٧٠) عن : الغرب في الشعر العربي الحديث ، التي تبلغ حوالي (٤٨٠) ورقة ، تشمل على عدة فصول لمعالجة هذا الموضوع . ويتناول الفصل الرابع منها الغزل عند الغربيين الممثلين ، مبتدئا بإسماعيل صبرى ثم شوق (ورقة ١٠٧ - ١٢٣) ويذكر الباحث هنا ، العوامل المؤثرة في غزل شوق ، ومفهوم الحب عنده ، وشخصية الغزلية الخاصة ، وعاطفته المؤثرة التي لا تنصل بين حد الانتفاع ، وغزله الوطني ، والمصباحة التي تتميز في كل هذه الجوانب . ويأتي في هذا الفصل أيضا ذكر حافظ إبراهيم (ورقة ١٢٤ - ١٣٥) فيذكر الباحث هنا أيضا ، العوامل المؤثرة في غزله ، ومفهوم الحب عنده ، وغزله الانتمائي في الوطن ، وغزله القلب في المرأة ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / سعد دعيبس) قد عاد إلى رسالته تلك فاستمرها كلياً وجزئياً عدة مرات ، حيث أضاف إليها ما يساويها في الحجم ونشرها مع كتاب مطبوع ، أصدرته عام (١٩٧١) للهيئة الوطنية في بنغازي ، في حول (٨٧٠ صفحة) . وقد أعادت دار البصيرة العربية بالقاهرة نشر هذا الكتاب كما هو عام (١٩٧٩) . ثم جاءت دار الفكر العربي بالقاهرة عام (١٩٨٢) فنشرت القسم الأول من الرسالة بعنوانه «التيار الغزلي في الشعر العربي الحديث» في (٢٣٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ٢٣) .

#### شوق والنثر الفني :

من المؤكد أن لفظ الأديب لشوق هو شعره الثاني ثم للسرعي ، ولكن عطاء شوق في النثر قدر له أهمية وقيمة الصبة ، وهو الأمر الذي يرى بدراسة وبحوث جوانبه . وقد تناول نقاد شوق ومؤرخوه جزئياً في مقالاتهم وبحوثهم في أثناء حياته وبعد موته ، كما تحدث هو عنه في هذا النثر وعن منعه فيه .

٢٤ - وهناك أطروحة واحدة للماجستير (١٩٧٦) قدمت إلى جامعة القاهرة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب عن «أحمد شوق

تهم بالخائب القصص دون السرحي . ولم أو ضرورة ملحة لجعل هذه الفئة تالية مباشرة للفئة المتداخلة معها . وفصلت الالتزام في ترتيب الفئات بالعدد التارخي للأطروحات في كل فئة .

١٩ - رسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن : القصص في الشعر العربي المعاصر ، التي تبلغ حوالي (٤٩٠) ورقة ، تناول بين محتوياتها : القصص في الشعر العربي المعاصر ، وتتشهد الباحثة في هذا الفصل بخلق المرأة في المد لأحمد شوق (ورقة ١٢٢) ، ثم في فصل عن «القصص الوعظية التقليدية» ، وتشهد الباحثة من شعر شوق بأقاصيص : الصياد والمصورة ، الأسد والقطب والعجل ، فأر الليث وفأر البيط ، الفلة الزاهدة ، أمة الأرتاب والقيل ، الكلب والقط والفأر (ورقة ١٤٧ - ١٥٧) . أما في الفصل الرابع عن (القصص الاجتماعية) فلها تشهد بشعر حافظ في رعاية الأصدقاء (ورقة ٢١٠) ، وفي الفصل الخامس عن «القصص الوطنية» تشهد أيضا بشعر حافظ في عادة اليابان (ورقة ٢٨٢) دون ذكر شوق . لشوق (قائمة الأطروحات : ١٩) .

٢١ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، التي تبلغ حوالي (٥٢٠) ورقة ، تناول في الفصل الثالث مصادر الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، ويذكر الباحث (ورقة ١٢١ - ١٢٥) من أعمال شوق : شخصية حليل وكليوباترا ، وتميز ، والمسيحية النبوية . وفي الفصل الرابع عن المؤثرات الأجنبية تناول (ورقة ١٤٠ - ١٤٤) تأثير لافونتين في شوق ، ويستعرض بعض أعماله وعملها كأيدلوفولامه بهذا المصدد . وفي الفصل الخامس عن توظيف الأسطورة في بناء القصيدة ، تناول الباحث بالدراسة والتحليل حكايات الحيوان لشوق (ورقة ٣٤٢ - ٣٤٧) . أما في الفصل السادس عن الأسطورة في المسرحية الشعرية ، فإن الباحث تناول (ورقة ٣٧٢ - ٤٠٨) الجانب القصصي في مسرحية محزون ليلي وصنعة لشوق وقبس ولبى لمرير أباظة . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / أنس عبد الحميد داود) وهو أحد الشعراء المعاصرين ، قد عاد إلى رسالته هذه بعد خمس سنوات ، فاستمرها مستشاراً كاملاً في كتاب بشرته مكتبة حين شمس عام (١٩٧٥) بعنوان : «الأسطورة في الشعر العربي الحديث» في (٥٧١) صفحة . ومن الجدير بالذكر أيضاً أن له بعض الأعمال الأخرى ، التي لا تخلو من ذكر شوق ولو بطريقة عريضة (قائمة الأطروحات : ٢١)

#### الشعر الحديث والغزل والطبيعة .

هناك أطروحتان فقط لدرجة الماجستير ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ - ١٩٧٠) في كلية دار العلوم . وهما تمثلان البحوث الحاضرة في الشعر العربي الحديث ، من زاوية غرضي تنقيديين عرفها الشعر العربي في كل المصور تقريباً ، بجانب الأغراض التقليدية الأخرى . كالمديح ، والثناء ، والهجاء ، الفخ . وقد كان لشوق وحافظ أيضا دور بارز في ممارسة هذه الأغراض ، والتحديد

بأثره ونيل (١٩٣) ورقة. وقد تناول فيها البحث عدة جوانب تشمل : المحاولات الروائية عند شوقي ، والمقامة في نثر شوقي ، والمقالة ، والرسالة ، والمخاطبة ، والحكمة . وقد تناول الباحث أيضا المسرحية النثرية عند شوقي ، وهي التي تشمل في دأمية الأندلس ، ويضم رساله يحصل عن نثر شوقي في الميراث (قائمة الأطروحات : ٢١)

#### قائمة الأدوات البيبلوجرافية

أولا : المصادر الأساسية .

١ - دفتر التسجيل لمصوغات البحث ، بكلية الآداب ، وكلية دار العلوم . وهي محفوظة بالدراسات العليا في كل من المكتبين ، بإشراف وكيل الكلية لشئون الدراسات العليا وبحوث ، نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد ، في جداول وأصعدة خاصة بالبيانات الإدارية عن كل موضوع يتم تسجيله ، ومرتبة تاريخيا حسب جلست مجلس الكلية ودورة التسجيل

٢ - دفتر التسجيل للرسائل ذاتها ، التي يتم إيداعها حسب اللائحة في المكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهي محفوظة بإدارة الترويض في المكتبة المركزية ، بإشراف المراقب العام للمكتبات الجامعية . نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد في جداول وأصعدة خاصة بالبيانات الإدارية وشبه للمية عن كل رسالة يتم إيداعها وهي مرتبة تاريخيا حسب وصول الرسائل إلى المكتبة ، في قسمين متصلين ، أحدهما للرسائل المكتوبة باللغة العربية ، والثاني للرسائل المكتوبة باللغات الأجنبية ، يستغل مستغل لكل من القسمين

٣ - المصادر البطاقية للرسائل المودعة ، في المكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهناك ثلاثة أنواع من هذه القهارس : بالمؤلف ، وبالصور ، وبالكليات والأقسام في بعض الحالات . وقد تبين عند اختبار هذه الأداة ، أن عدد الرسائل التي أعدت لها بطاقات ، يقل كثيرا في القسم الإفرنجي عن عدد رسائل للفرجية في دفتر التسجيل لهذا القسم . وهناك احتمال محدود لوجود قسم جدا للنقص في فرمات العربية

٤ - الأطروحات ذاتها المصنوعة في مواقعها حسب البيانات في (الأداة : ٢ ، ٣) أعلاه ، فوق رءوف المختبرات بالمكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهناك نطاق يكاد يكون دائما بين هذه الأداة وبين (الأداة : ٢) أعلاه . أما النطاق بين هذه الأداة وبين (الأداة : ٣) أعلاه فلم يتم اختباره بصورة مباشرة ، إلا في حالة وجود بطاقة بالفهرس وعدم وجود رسالة المشتقة لها محل الحروف ، قضياها أو لأنها في موقع آخر كأنجمد . وأما بالنسبة لعكس هذه الحالة فمن المؤكد أن

هناك في القسم الإفرنجي رسائل كثيرة على الرفوف ، وليس لها بطاقات تحتها في (الأداة : ٢) أعلاه .

ثانيا : المصادر شبه الأساسية :

٥ - الآثار العلمية لأعضاء هيئة التدريس بجامعة القاهرة - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٨ - ٨٥٦ ص ٢٣ سم

٦ - الرسائل العلمية للدرجتي الماجستير والدكتوراه / جامعة القاهرة - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٥٨ - ٢٧٧ ص ٢٣ سم

٧ - الرسائل العلمية للدرجتي الماجستير والدكتوراه ، ١٩٣٢ - ١٩٦٦ / كلية الآداب ، جامعة القاهرة . - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ - ٨٦ ص ٢٣ سم

٨ - دليل الرسائل العلمية الجارية للدرجتي الماجستير والدكتوراه (بكلية الآداب ، جامعة القاهرة) / إعداد حسنة لاسم . محمد خدي عبد الحادي ، بإشراف عبد اللطيف إبراهيم . - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ - ١٦ ، ١٠١ ص ٢٣ سم

٩ - ملخصات الرسائل الجامعية للدرجتي الماجستير والدكتوراه / جامعة القاهرة - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧١ - ١٩٧٣ - ٢ ص ٢٣ سم - توقف نشره . - المحتويات ١٩٦٩ - ١٩٧٠ - ٧١٠ ص - ١٩٧٠ / ١٩٧١ (١٣١٩ ص) .

١٠ - دليل عناوين رسائل الماجستير والدكتوراه بكليات جامعة القاهرة للعام ١٩٦٩ - ١٩٧٠ . - الجيزة . الدراسات العليا بجامعة القاهرة ، ١٩٧١ - ٢٠٧ ص ٢٨ سم

ثالثا : المصادر الثانوية

١١ - دليل جرافيا لرسائل الجامعية . ١ - كلية الآداب والتجارة والعلوم / سهر أحمد هبوط ، نوال لطفى البشلاوى ، سيدة صجد . - في : مجلة المكتبة العربية . - المجلد الأول ، العدد الرابع ، أكتوبر ١٩٦٤ . - ص : ٤٣ - ١٢٨

١٢ - الرسائل الجامعية . - في : دليل للطبعات المصرية ، ١٩٤٠ - ١٩٥٦ / إعداد أحمد منصور . (آخرون) - القاهرة : قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٥ - ص : ٢٤٤ - ٢٩٦ .

١٣ - الدليل البيبلوجرافى لرسائل الجامعية في مصر ، ١٩٢٢ - ١٩٧٤ : المجلد الأول ، الإنسانيات / الأهرام . مركز التنظيم - القاهرة ، المركز ، ١٩٧٤ - ١٥ - ١٣٦٢ ص : ٢٨ سم توقف نشره . -

١٤- الرسائل العلمية . قطاع العلوم الإنسانية : القاهرة  
المصنف / جامعة عين شمس . - القاهرة مركز الأهرام  
للتنظيم والميكرو فيلم : ١٩٨٠ . - ٢١٢ ورقة : ٢٨ سم .  
عند اختيار هذه الأداة تبين أنها تحتوي على ١٣١٢ رسالة في  
كل محصلات الإنسانية ، وهي الفلسفة ، والمنطق ،  
والأخلاق ، وعلم النفس ، والإسلاميات ، واللغات ،  
والفنون الحديثة ، والأدب ، والجغرافيا ، والتاريخ . قدمت  
هذه الرسائل إلى عدد كبير من الجامعات في مصر وفي الخارج  
كما يلي

|                               |                               |
|-------------------------------|-------------------------------|
| جامعة عين شمس : رسالة         | جامعة بغداد : رسالة           |
| جامعة الإسكندرية : رسالة      | جامعة الأردن : رسالة          |
| جامعة القاهرة : رسالة         | جامعة الكويت : رسالة          |
| جامعة الأزهر : رسالة          | جامعة طهران : رسالة           |
| معهد الدراسات العربية : رسالة | جامعات أوروبا وأمريكا : رسالة |
| المصرع : ١١٣٨                 | + ١٧٤ - ١٣١٢ رسالة            |

وكتب هذه النتيجة أول المؤشرات بالنسبة لقيمة هذه الأداة ،  
فصيب جامعة القاهرة ، الذي تؤكد كل المؤشرات الأخرى أنه يبلغ  
حوالي ٥٠٪ من الرصيد الكامل للجامعات في مصر لا يصل في  
هذه الأداة إلى ٢٠٪ . أما المؤشر التالي فقد ظهر عند اختيار مصيب  
اللغة العربية وأدبها وتقدمها في هذه الرسالة ( ٢٢٠ ) رسالة لجامعة القاهرة  
فقد تبين أنه ( ١٢٢ ) رسالة فقط ، مع أن الخطبة الرسمية للأداة منذ  
الابتداء حتى ١٩٨٠ ، كان يجب أن تغطي حوالي ٣٦٢٥ رسالة في هذا  
التخصص لجامعة القاهرة وحدها . معنى ذلك أن هذه الأداة  
لا تكاد في تخصص اللغة العربية تغطي ١٠٪ مما هو موجود فعلا  
لجامعة القاهرة . ومن هنا فقد قرر الاستثناء عن هذه الأداة ،  
وعدم الاعتماد عليها في هذه الدراسة . ومن الحدير بالذكر في هذه  
الناحية أن قيمة أية أداة بليوجرافية بالنسبة لعامل الخطبة ، ترتبط  
ارتباطا كاملا بتحديد القائمين بأمر هذه الأداة ، للقدر الذي تغطيه  
مسوبا إلى مجال الكامل ، وهو الأمر الذي لا تنصح عنه هذه  
الأداة في مقدمتها ، بل لكل المقصود هو بقاء هذه الناحية الخاصة عبر  
معددة بالنسبة للناشرين المستعدين ، ومن المؤكد أن هذا - الإيهام في  
لدى اليميد سوف يخص من قيمة المجلات الثانية في مشروع هذه  
الأداة

#### فائدة الاطروحات والنوابع من الشاهرين

##### أولا . الشعر الحديث بعامة

- ١- النصوص والتحديد في الشعر المصري الحديث / محمد  
عبد الحسي طه بدر . إشراف سهر القناوي - الحيرة : كلية  
الأدب ، جامعة القاهرة ١٩٥٧ - ٤٠٧ ورقة : ٣٣ سم . -  
أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة
- ٢- أثر الشعر المصري في حركة التحديث في الشعر الحديث - د. م. م.

الحريش : / علي محمد بدر أبو الحاج ، تحت إشراف سهر  
القناوي . - الحيرة : كلية الآداب . جامعة القاهرة  
١٩٦٤ . - حوالي ٣٠٠ ورقة : ٢٧ سم . - أطروحة  
(ماجستير) - جامعة القاهرة

٣- الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر / محمد سعيد  
حسن الباق ، تحت إشراف سهر القناوي - الحيرة : كلية  
الأدب : جامعة القاهرة . ١٩٦٧ . - ٥٧٦ ورقة  
٣٣ سم - أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة

٤- الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر / جابر أحمد  
عصمور ، إشراف سهر القناوي . الحيرة : كلية الآداب  
جامعة القاهرة . ١٩٦٩ . - ١٧٣ ، ١١ ورقة : ٣٠ سم  
أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة . - ملخص  
بالإنجليزية - مبيوجرافيا : ورقة ١٦٦ - ١٧٢

× الصورة الفنية في التراث القدي والبلاغي / تأليف جابر  
أحمد عصمور . - القاهرة دار الثقافة : ١٩٧٤ - ١٩١  
ص ٢٤ ، ٢٤ سم - بليوجرافيا : ص ٤٦٧ - ٤٨٨  
× الصورة الفنية في التراث القدي والبلاغي / تأليف جابر  
أحمد عصمور . - بيروت : دار التنوير . ١٩٨٢ . - ٤٧٣  
ص ٢٤ ، ٢٤ سم - بليوجرافيا : ص ٤٥٨ - ٤٦٠

٥- تأثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي في القرن العشرين إلى  
نهاية الحرب العالمية الثانية / قلمها محمد صليح أشرف ،  
تحت إشراف شكوى محمد عباد . - الحيرة : كلية الآداب .  
جامعة القاهرة . ١٩٧٠ . - ٤ ، ٣٧٤ ، ٧ ورقة :  
٣٣ سم . - أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة منحصر  
بالإنجليزية . - بليوجرافيا : ورقة ٣٦٦ - ٣٧٤ .

٦- مظاهر التجديد في نقد العقاد وأثرها (في النقد والشعر)  
عبد الحسي دياب ، إشراف محمد عيسى هلال . - القاهرة  
كلية دار العلوم . جامعة القاهرة . ١٩٦٤ . - ٤ ، ٨٠٤  
ورقة : ٣٣ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة  
القاهرة - منحصر بالإنجليزية - بليوجرافيا : ورقة ٧٩٥ -  
٨٠٤

× مجلس العقاد ناقدا / تأليف عبد الحسي دياب -  
القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر . ١٩٦٥ - ٨٧٣  
ص ٢٤ ، ٢٤ سم . - (المكتبة العربية : ٤٢ ، التأليف : ٢٧  
لأدب : ٢٧) . - بليوجرافيا : ص ٨٦٣ - ٨٧٠

× مجلس العقاد ناقدا / تأليف عبد الحسي دياب -  
القاهرة : دار الشعب . ١٩٧٠ - ٨٧٣ ص ٢٥ ، ٢٥ سم . -  
بليوجرافيا : ص ٨٦٣ - ٨٧٠  
× أصول في النقد الأدبي الحديث / تأليف عبد الحسي  
دياب . - القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ،  
١٩٦٥ - ١٦١ ص ٢٤ ، ٢٤ سم . - (ملخص  
وشخصيات : ١١٣) . - هوامش بليوجرافيا



X التراث القدي قبل مدونة الخيل الحديد / تأليف  
عبد الحى دياب - القاهرة - دار الكاتب العربى للطباعة  
والنشر - ١٩٦٨ - ١٣٦ ص : ٢٤ سم - (ملفكته  
العربية ٨١ - التأليف ٥٥ - الأدب ٤٧) -  
هوامش بليوجرافية

X شاعرية العقاد و ميراث النقد الحديث / عبد الحى  
دياب - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٩ -  
٣٧٦ ، ٢٤ سم - بليوجرافية ص ٣٦٦ - ٣٧٣

٧ - المعركة الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرون  
حتى نهاية الحرب العالمية الثانية قصائد - دلائل -  
أنوار / محمد أبو الأنوار محمد على - إشراف أحمد  
الحوى - القاهرة - كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة -  
١٩٧١ - ١٧ ، ٦٨٤ ، ٦ ورقة : ٢٨ سم - أطروحة  
(دكتوراه) - جامعة القاهرة - ملخص بالإنجليزية -  
بليوجرافية : ورقة ٦٦٨ - ٦٨٤

X قرعة فى الشعر العربى الحديث / تأليف محمد أبو  
الأنوار - القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٧٦ - ٢٩٢  
ص : ٢٣ سم - بليوجرافية ص ٢٨٥ - ٢٩٠

٨ - شل فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت روف  
إشراف مظهر القلاوى - الجيزة - كلية الآداب - جامعة  
القاهرة ، ١٩٨٠ - ٢ ، ٣٧٣ ورقة : ٢٩ سم -  
أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - بليوجرافية : ورقة  
٣٥٣ - ٣٦٢

X شل فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت  
روف - القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ - ٤٢٦  
ص : ٢٤ سم - (مكتبة الدراسات الأدبية ٨٧) -  
بليوجرافية : ص ٣٩٣ - ٤٠٢

## ثانيا الشعر الحديث والمسرح

٩ - المسرحية فى شعر شوق / محمود حامد شوكت - القاهرة  
مطبعة للنقشب والقطم ، ١٩٤٧ - ١٤٤ ص :  
٢٣ سم - أطروحة (ماجستير) - جامعة قواد الأول ،  
١٩٤٦ - أصل الرسالة غير موجود فى المكتبة المركزية  
جامعة القاهرة .

X الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث / محمود حامد  
شوكت - ط ١ - القاهرة : دار الفكر العربى ،  
١٩٦٣ - ١٤٦ ص : ٢٤ سم .

X الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث - دراسة تاريخية  
تحليلية مقارنة / محمود حامد شوكت - ط ٣ - مريدة  
مصححة - القاهرة - دار الفكر العربى - ١٩٧٠ - ١٧٥  
ص : ٢٠ سم - بليوجرافية - ص : ١٧١ - ١٧٣

١٠ - الأدب المسرحى عصر والشام فى العصر الحديث (حتى الحرب

بعضى الأولى) / محمد يوسف محمد تحت إشراف  
الخيرة كلية لآداب ، جامعة القاهرة : ١٩٥٤ - ٩ -  
٣٦٧ ورقة : ٢٣ سم + ملحق (٥٦ ورقة) - أطروحة  
(دكتوراه) - جامعة القاهرة - بليوجرافية ورقة ٣٤٢ -  
٣٦١

X المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ١٨٤٧ -  
١٩١٤ / تأليف محمد يوسف محمد - بيروت للطباعة  
والنشر - ١٩٥٦ - ٥١١ ص : ٢٥ سم - (رسائل فى  
لادب العربى الحديث محمد يوسف محمد -  
بليوجرافية ص ٤٥٣ - ٤٧١

١١ - الشكل الدرامى فى مسرح عربي أديبة الشعرى نقد وخبير  
ومقارنة / أعلما إسمايل مصطفى - إشراف بدوى  
أحمد طيانة - القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة  
القاهرة : ١٩٧٢ - ١١ ، ٦٦٣ ، ٥ ورقة : ٣٣ سم -  
أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - ملخص  
بالإنجليزية - بليوجرافية : ورقة ٦٥٦ - ٦٦٣ .

X شخصية الأدب العربى ونظريات فى نقد الشعر والمسرح  
والقصيدة / إسمايل مصطفى - ١ - الكويت -  
القلم ، ١٩٧٤ - ٢٥٥ ص : ٢٥ سم -  
بليوجرافية ص ٢٤٣ - ٢٥٣

X الدراما فى شعر شوق وروى / محمد يوسف  
أنك - مكتبة صلاح ، ٩٧ - ٢٥٥ ص : ٢٤  
سم - يشمل على بليوجرافية -

١٢ - استخدام الشخصية التراجيدية فى الشعر العربى المعاصر / تقديم  
على عيسى رايد ، إشراف بدوى صمد - القاهرة : كلية  
دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ - ٧ ، ٣٤٥ ، ٣  
ورقة : ٢٨ سم - أطروحة (دكتوراه) - جامعة  
القاهرة - ملخص بالإنجليزية - بليوجرافية ورقة  
٣٢٨ - ٣٤٥ .

١٣ - المسرحية الشعرية بعد شوق / إهداء محمد عبد العزيز  
المواي ، إشراف الطاهر مكي - القاهرة : كلية دار  
العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ - ٥ ، ٢٦٢ ، ٢ ، ٢  
ورقة : ٣٣ سم - أطروحة (دكتوراه) - جامعة  
القاهرة - ملخص بالعربية والإنجليزية - بليوجرافية  
ورقة ٢٥٧ - ٢٦١ .

١٤ - مصر القديمة فى المسرحية المصرية المعاصرة / إعداد أبو ناصر  
أحمد وشوان - إشراف محمد فتوح أحمد - القاهرة : كلية  
دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ - ٢١ ، ٥٥٩  
٢ ، ٢ ورقة : ٣٣ سم - أطروحة (دكتوراه) - جامعة  
القاهرة - ملخص بالعربية والإنجليزية - بليوجرافية ورقة  
٥٥٩ - ٥٤٦



### ثالثا . الشعر الحديث والدين والقومية

١٥ - أصداء الدين في الشعر المصري الحديث الجزء الأول من  
مطلع العصر الحديث إلى ثورة ١٩١٩ / تأليف سعد الدين  
محمد الجبرائيل - القاهرة مكتبة هبة مصر .

١٩٥٦ - ٨ ، ٤٢٧ ص ، ٢٥ سم - أطروحة  
(ماجستير) - جامعة القاهرة ، ١٩٥٥ - أصل الرسالة غير  
موجود في المكتبة المركزية لجامعة القاهرة

١٦ - العامل الديني في الشعر المصري الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى  
ثورة ١٩٥٢ / مقدم من سعد الدين محمد الجبرائيل -  
إشراف عمر النور - القاهرة : كلية دارالعلوم ، جامعة  
القاهرة ، ١٩٦١ - ١١ ، ٤٥٨ ورقة ، ٣٣ سم -  
أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - بيلوجرافية ورقة  
٤٤٧ - ٤٤٠

× العامل الديني في الشعر المصري الحديث ، من ثورة ١٩١٩  
إلى ثورة ١٩٥٢ / تأليف سعد الدين محمد الجبرائيل -  
القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم  
الاجتماعية ١٩٦٤ - ٥٩٢ ص ، ٢٤ سم - (مطبوعات  
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)  
٥٩ ، نشر الرسائل الخامية (٥) - بيلوجرافية ٣ ص ،  
٥٦٥ - ٥٨٠

× القومية العربية في شعر أحمد محمد مرقط سعد الدين  
الجبرائيل - القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر  
١٩٦٢ - ٤٦ ص ، ٢٠ سم - (اختزنا للطلاب)

١٧ - دور الشعر في القومية العربية / سميرة محمد زكي أبو غزالة ،  
إشراف سهير القلاوي - الحيرة : كلية الآداب ، جامعة  
القاهرة ، ١٩٦٠ - ٨ ، ٢٦٢ ، ٣ ، ٣ ورقة ،  
٣٣ سم - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة -  
المصادر والمراجع ، ورقة ١ - ٣ ، ٣ (المجموعة الثالثة  
والرابعة) .

× الشعر العربي القومي في مصر والشام ، بين الحريين العائنين  
الأولى والثانية / تأليف سميرة محمد زكي أبو غزالة -  
القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ -  
١٤٣ ص ، ٢٤ سم - بيلوجرافية : ص : ١٣٥ - ١٤٢ .

١٨ - الشعر السياسي في مصر من ثورة عرابي إلى الحرب  
الأولى / بحث تقدم به عبدالمع محمد إبراهيم تليمة ،  
إشراف سهير القلاوي - الحيرة : كلية الآداب ، جامعة  
القاهرة ، ١٩٦٤ - ٢٥٠ ، ٩ ورقة ، ٣٣ سم -  
أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - ملخص  
بالإنجليزية - بيلوجرافيا ورقة ٢٤١ - ٢٤٤

### رابعا : الشعر الحديث والقصة والأسطورة

١٩ - انقصة في الشعر العربي المعاصر / إعداد عزيزة مريد ،

إشراف سهير القلاوي - الحيرة : كلية الآداب ، جامعة  
القاهرة ، ١٩٦٧ - ٦ ، ٤٨٦ ورقة ، ٢٨ سم -  
أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - بيلوجرافية  
ص : ٤٦٤ - ٤٨٠

٢٠ - القصص الشعرية في الأدب المصري الحديث : بشأنها  
وتطورها ودراساتها القصة حتى سنة ١٩٤٥ م / مقدمة من  
حسن عبد السميع حسن - إشراف أحمد محمد الخوي -  
القاهرة : كلية دارالعلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ -  
٥ ، ٤١٥ ، ٤ ، ٤ ورقة ، ٢٨ سم - أطروحة  
(ماجستير) - جامعة القاهرة - ملخص بالفرنسية  
والإنجليزية - بيلوجرافية ورقة ٣٩٦ - ٤١٥  
× الشعر القصص / حسن حسن - ط ١ - القاهرة  
دار النهضة العربية ، ١٩٨٠ - ٤١٦ ص ، ٢٤ سم

٢١ - الأسطورة في الشعر العربي المعاصر / أنس عبد الحميد داود ،  
المشرف بلوى طيانة - القاهرة : كلية دارالعلوم ، جامعة  
القاهرة ، ١٩٧٠ - ٨ ، ٥٠٨ ، ٥ ورقة ، ٣٣ سم -  
أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - ملخص  
بالإنجليزية - بيلوجرافية : ورقة ٥٠٠ - ٥٠٨ .  
× الأسطورة في الشعر العربي الحديث / أنس داود -  
قاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ - ٥٧١ ص ، ٢٥  
سم - بيلوجرافية : ص : ٥٤٩ - ٥٥٩  
× دراسات نقدية في الأدب الحديث والثرث العربي / أنس  
داود - القاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ - ٢٣٤  
ص ، ٢٤ سم - يشتمل على بيلوجرافيات .

### خامسا : الشعر الحديث والفنل والطبيعة :

٢٢ - الطبيعة في الشعر المصري الحديث حتى نهاية الحرب العالمية  
الثانية / إعداد محمد صادق أحمد الكاشف ، إشراف عمر  
النور - القاهرة : كلية دارالعلوم ، جامعة القاهرة ،  
١٩٦٧ - ١٦ ، ٧٢١ ، ١١ ورقة ، ٢٣ سم - أطروحة  
(ماجستير) - جامعة القاهرة - ملخص بالإنجليزية -  
مهرس دواوين الشعر : ورقة ٧١١ - ٧١٣ - بيلوجرافية :  
ورقة ٧١٤ - ٧١٨

٢٣ - الفنل في الشعر العربي الحديث / إعداد سعد أحمد  
دعيس ، إشراف عبدالحكيم بلح - القاهرة : كلية دار  
العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ - ٥ ، ٤٧٥ ،  
٢ ورقة ، ٢٣ سم - أطروحة (ماجستير) - جامعة  
القاهرة - ملخص بالإنجليزية - بيلوجرافية ورقة  
٤٦٦ - ٤٧٥

× الفنل في الشعر العربي الحديث في مصر ، ١٨٥٠ -  
١٩٦٧ / سعد دعيس - ط ١ - سحاري . المكتبة  
الوطنية - ١٩٧١ - ٩ ، ٨٥٩ ص ، ٢٤ سم -

بليوجرافية : ص : ٨٢٣ - ٨٢٨

X العمل في الشعر العربي الحديث في مصر . ١٨٥٠ -

١٩٦٧ / سعد دعيس . ط ٢ - القاهرة . دار النهضة

العربية ، ١٩٧٩ . ٩ - ٨٥٩ ص ١ - ٢٤ سم . -

بليوجرافية : ص ٨٢٣ - ٨٢٨

X التيار التزائي في الشعر العربي الحديث / سعد دعيس

ط ١ - القاهرة . دار الفكر العربي . ١٩٨٢ -

٢٣٢ ص ١ - ٢٤ سم

ساندا . شوق والنثر الفني

٢٤ - أحمد شوقي نائرا : إعداد إبراهيم حسي القبومي ، بشرف

شكري محمد عياد . - الخيرة كلية الآداب ، جامعة

القاهرة . ١٩٧٦ . - ١٩٣ ورقة ، ٣٣ سم - أطروحة

(مأخوذة) - جامعة القاهرة - بسوجرافية ورقة ١٩٠ -

١٩٣

### قائمة اختيار للمقتنيات المبكرة

لدى

المكتبة المركزية لجامعة القاهرة

| مسجل                                  | الأطروحة                           | الباحث                | التاريخ | الفهرس | المقتنيات |
|---------------------------------------|------------------------------------|-----------------------|---------|--------|-----------|
| ١                                     | المنية في الشعر العربي ..          | محمد حسن الثريات      | ١٩٤٢    | -      | -         |
| ٢                                     | لشرح عند شوق                       | محمود حامد شوكيت      | ١٩٤٦    | -      | -         |
| ٣                                     | قصص المليون في الأدب العربي ..     | محمد عبد الرزاق حميدة | ١٩٥٠    | -      | -         |
| ٤                                     | أصناف الشعر في الشعر العربي الحديث | سعد الدين الجبراي     | ١٩٥٥    | -      | -         |
| ٥                                     | الشعر والبلاغة في مصر              | عبد المنعم شمس        | ١٩٥٠    | -      | -         |
| ٦                                     | الشعر في مصر - نقاش                | يحيى الدين محمد زيان  | ١٩٥٠    | -      | -         |
| ٧                                     | حياة الشعر العربي صقلية            | إحسان عباس            | ١٩٥١    | -      | -         |
| ٨                                     | الأدب المسرحي بمصر والقام          | محمد يوسف نجم         | ١٩٥٤    | -      | -         |
| ٩                                     | التطور والتجديد في الشعر المصري    | محمد عبد المحسن بشر   | ١٩٥٧    | -      | -         |
| ١٠                                    | النيل في الأدب المصري ..           | مهاج أحمد قراد        | ١٩٥٩    | -      | -         |
| النتيجة                               |                                    |                       |         |        |           |
| ٤٠٪ غير موجودة في الأدبي              |                                    |                       |         |        |           |
| ١٠٪ موجودة بالفهرس وضاعت من المقتنيات |                                    |                       |         |        |           |
| ٥٠٪ موجودة بالأدبي                    |                                    |                       |         |        |           |

# مناقشة

## حول كتاب الشعر وصنع مصر الحديثة

رد على نقد  
منح خوري

بشرت مجلة المصراع، حريف العام الثالث في عددها الصادر إثر الاحتفال بمرور خمسين عاماً على ولادة الشاعرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم عرفاً لكاتبها، أستاذ باهر شفيق فريد وستاد مترجماً، الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٢ - ١٩٢٢) فرحت - بدين الأمر - هذه اللغة الكريمة التي لوشت لها للوهلة الأولى هريفاً بكتاب كان قد مضى على إصداره (عام ١٩٦٤) كرسالة للدكتوراه من جامعة «هارفرد»، وهي صدره ككتاب (عام ١٩٧٩)، أملاً طويلاً كنت أنسى فلوله في صاحب هذا النتاج، واذكار خوري راجع، بحسب لي التثنية بإشراف صيد المستشرقين H. A. R. Gibb والدكتور Willem Langer، رئيس دائرة التاريخ ومؤلف «موسوعة التاريخ العالمي»، على إعداد الرسالة وإجازة والتوصية بنشرها. أمّا صدور الكتاب - بعد ذلك بضع سنوات - فقد أوصى به صديقاً لحرير، مجلة الأصم العربي، The Journal of Arabic Literature Leiden, Brill. ليكون المجلد الأول من سلسلة منشوراتها الأدبية، وبحسب التثنية كذلك بأن صيد تحرير المجلد هم بحجة من الأساتذة في الجامعات الإنكليزية أنصح بالذكر من بينهم الدكتور محمد مصطفى بدوي من جامعة «كمبردج»، والدكتور «مالكونيم كرون» Malcolm Lyon من جامعة «كمبردج». هؤلاء هم من الأعلام الذين أقرروا الكتاب إعداداً ونشرًا، ولعلهم - في عرف الأستاذ ماهر وعما يدعيه في نفسه من كمال العلم، وما يعمري في عرفة للكتاب من نيل وشموخ - قرءوا النكرات (والله أعلم) كنت أقول إن فرحت بدين الأمر بوجودي - على غير تنويعي أو ارتقاب - بين عدد من مشاهير الأدباء الذين شهدوا الاحتفال (وقد دجبت لحضوره لا عجزت) وحيوت بأمانتهم صفحات ذلك الجزء الفريد من روائع المجلد. غير أن فرحتي لم تفلح إذ كثرها على متجني الأستاذ ماهر - أسأل الله أن لا يهتجأ بالفرحة للمنطقة وأن يجيى وإياه نعمة الاحتصام بالعدل وتواضع العظمى فيما تنقده من بحوث الزملاء، وما تصدره على نتائجهم من أحكام.

أما بعد، لا تأثير عندي بين مفاهيم النقد بجائته، أنه الشئ المشترك لإدراك الحكم الصائب على الأثر للنفود، وإذا صح نقد الكتاب بأن يكون للنقد مفاهيم، وبأن يكون لي حق اصطفاء هذا المفهوم العام وتطبيقه على عرفة للكتاب قللت - بلوق ما يكون القول حواشي - إن

حيث كان عن الصواب بعيداً ولزمت - مستقبلاً بحال - في مخاطبي كقولهم الكتاب وكان أحد طلابه - أن حظه من أدب الكتاب واستعماله كان برزاً قليلاً أما مرز هذه الفئة - في فوجز ما نرد إليه - فأجملته في التفاصيل التالية التي يعرض بها عرض الكتاب

### التصنيف بالحيرة للصطن

بدأ العرض بحيرة يدعي الأستاذ ماهر أو فقرة فيها مشكلة. نصيب الكتاب وحسبته على التساؤل المفضل. تحت أي باب يخرج من التاريخ الاجتماعي - وإن تضمن حديثاً عن الشعر والنصن والحيوات الذهنية والاجتماعية - هكذا يبدأ العرض بالتساؤل عن فرع هذا الكتاب المستحق على «التصنيف» تحت باب واحد من أبواب العلوم الثلاثة المذكورة. وهكذا تسول الحيرة على صاحب العرض ينقلها إلى القراء مستطفاً مستطفاً شائناً بقراءتهم على كشف الاصطلاح في حيرة والتضليل في حلقه. مشكلة التصنيف. إذ يقول مترجماً حرفياً ما ذكره في مبادئ البطانة المذكورة أو للهاد للقدى للكتاب ونحت عنوان (العلم الحياتي والمذهب الاجتماعي) «وما كانت مهمة علم الاجتماع الأدنى هي أن يكون - ما تمكنه ذلك - تحليل العصر الشخصي في التعرُّب إلى معادلات اجتماعية» الخ. (انظر العرض والترجمة ص ٢٨٠) ويرفاد الاستغفال بطلنة القراء. بعد هذا التصريح بمهمة علم الاجتماع الأدنى التي اعتمدتها متطفاً اسمياً لإهداء الكتاب. إذ يقول الأستاذ ماهر في عبارة مقالته مؤكداً هذه المرة معرفة فرع البحث الذي حيزه لخصه بأدبه الأمر. ومرة صغرية هذا النوع من البحث الذي يبدو لأول وهلة. سهلاً واضحاً. إن علم الاجتماع لأدى فرع من أفرع فروع البحث. لأنه يعطى جملة أمور قلما اجتمعت لكتاب واحد.

لا بد هنا من ولغة عجلى ليل المصنف بالمرز على مفهوم عارض الكتاب لمطالبات علم الاجتماع الأدنى من الواضح. بالاستناد إلى ما تقدم بيانه. أن الكتاب قابل. إذاً. «للتصنيف» وأنه مندرج. بالتالي. تحت باب «علم الاجتماع الأدنى» وهو علم من أفرع فروع البحث الخ. وواضح فوق ذلك كله أن حيرة الأستاذ ماهر في حيرة مصطنعة أولهه بمنزلة تصنيف المذهب. وتسأله المفضل. واستغفاله الشان بطلنة الملتزم وذلك. والسؤال أن الكتاب قد أخذ. أصلاً. في مجال ما يسمى بالإنجليزية Interdisciplinary Studies وهي في طليعة ما استجد في الجامعات الأميركية الكبرى «كهارفرد» وغيرها من أنواع الدراسات المشتركة التي تهدف إلى توسيع آفاق المعرفة بفتح أبواب العلوم والفنون المختلفة على بعضها وإلى الخروج من قسمة التخصص الضيق أحياناً إلى أبعاد المعرفة الشاملة لعلم الاجتماع الأدنى. أو عرف الأستاذ ماهر. إنما هو في المصمم من تلك الدراسات المشتركة وغرة بأمة من غير غارها

بل قد يعود إلى - جملة الأمور - التي يطالبها هذا الطر المقعد والتي قلما اجتمعت لكتاب واحد - ماعد الأستاذ ماهر طبعاً - إذ البكها كتاب مقبلة بأمانه من دليل كتابه الرسائل الجامعة. ومقادة بصوب صبرى على هر من طلابه في إحدى قاعات الفرس (١) مرفف ليدروسى محمد - ما بين المصنف المجلد إلى اليسار (٢) هذه الترجمة بردها معرفة مباشرة باليوناني وحصاءات السكان وأموالهم والوفيات والزيجات والطلاق (كما) (٣) حسن مقدى مرفف يستطيع في يتصلق ماله علاقة بالموضوع واستعداد الراس (سهي كلام الأستاذ)

يقول المثل الفرنسي «لا يخرج المرء شيئاً من مهنته» On ne sort jamais de son métier. وعجب الأستاذ ماهر كالمذ أفون أنه لا يستطيع الخروج من مهنته (وأكد القول من جبهته) كمنزى ذلك أنه لو تجاوز هذه السلبية الحالية لما طاعنا بمنزلة توسيعاته المنوسبة المستطعة التي يصددها ميزاناً لبدء فطيم الكتاب. ومعتدداً أنها مناسبة مزاجية للإجابة عن متفهميو علم الاجتماع الأدنى وسياج البحث في طالع. وهو مفهوم «طائفي» ينطلق من موقف «إيمولوجية» سبقة. وينقاد لتأليح حمية مفروضة. وترفعه فوق ذلك جهل فاضح بما يصل بالموضوع وما لا يلمنه له. وأولى ملزماً أن نسأل الأستاذ ماهر (وهو بطير يعلم التواكل) كيف؟ وأين؟ وهل من المستطاع أن نجد إحصاءات المواليد والوفيات والزيجات والطلاق الخ. لتلك الفترة من تاريخ مصر المتراوحة بين عام ١٨٨٢ - ١٩٢٢؟ وإذا قصت المجرة واستطعت الحصول على مثل هذه المعرفة المباشرة. فلماذا قلادى - نوهب الله حنة - كيف قلده بها في قوامى لشعر وضع مصر الخطية؟ وكيف استطعت - هذه الله إني تصور واضح للهدف الذي نرى إليه - في تقيم الدور الذي لعبه الشعراء في انعكاس التيارات الفكرية والاجتماعية خلال تلك الحقبة الطامة من تاريخ مصر؟ هلأ قلادى شيئاً من ذلك وهو بطير «بالترافل» وصاحب «الحسن المرفف»؟ وهل ذلك كله. مستخدم من أنصكم النقد (هل ما رعبه أو يستطع في الأثر للنفوذ) غير ما يستطع معلوم نصيبه في حلقات الفرس من مصطلحات أو فوجات أعلاها «جهد» وأوسطها «لا يفسر به» وأوسطها «نقص»؟ وهكذا يكون النقد بالاستاذ «أعجل هذه السطحية ابتدئة يجعل صوابه أنصكم»

### الانتقائية والتصميم ومحاولة الترقى على الأشلاء

سنقل في تقدم ذكره من خاتمة العرض إلى عيوب أخرى لا تقل عن الأولى حصدرة. يرمض الأستاذ ماهر حرف ما ذكره في مصد كتاب عن محاب البحث يقول بعضهم هذا الكتاب أعمال اليرودى وشوق وحافظ ومطران والطافاد وأرى وشكرى والعبادى وعدد من سائر الشعراء. انصهر بين في فترة الاحتلال البريطاني. مؤكداً الحقيقة الحياتية لشعرهم. ولكد تركيز أكبر ما يركز على فهم شعرهم كمصدر بدراسة

للمجاعات المعمر من ايجابية وخصبة . وينفذ هذا التصدير بقوله «كلام جميل . لولا أنه لا يندى التوبيا الحسة . لو كان مع عورى مهتما حقا بالقيمة الخيالية هؤلاء الشعراء . وهى فى رأى (والكلام للأستاذ ماهر) قيمة متواضعة . لنقسم فى قراءات متفصلة لإنتاجهم الغزير . لولا طرما . مرة أخرى . بالإشارة إلى ما فى حكم الأستاذ ماهر من تناقص صريح . إذ يطالب بالاهتمام «بالقيمة الخيالية» لشعراء قيمة شعرهم الخيالية . فى رأيه . «قيمة متواضعة» .<sup>١١</sup> وحكم الأستاذ لا يعطى على التناقض الواضح لمصعب وإعما هر . فوق ذلك . حكم لاسد لأنه يفتريه دون تحفظ . ويحل هذا التعميم الكاسح على شعراء العصر جميعاً دون تمييز بين بيان شعراء الكلاسيكية الجديدة كما يعزى فى شعر البارودى وشوق وحافظ من جهة . وبين ما طرأ على هذا اليك بصفة أو خاصة على أهدى مطران والعتاد وشكرى من رواد الحركة الرومىطبية فى هذه الفترة وهى فوق عامة تاروتها . لو قرأ الأستاذ ماهر الكتاب بإيمان وفوضى العدل فى حكمه . بما يقتضيه حال التاج الشعرى من فهم حيالى وما تستلزمه طبيعة البحث من تأكيد على هذا الجانب الأدبى . عالجت ذلك مفصلاً فى حديثى عن البارودى ومطران وشكرى خاصة وعقدت لكل من هؤلاء الشعراء فصلاً كاملاً فيما تناولت شوق الذى انتقد الأستاذ ماهر دون سواء من شعراء العصر موزعاً . كشاعر للبلاط . على عتو . حركة القدوة . والاتجاه الإسلامى . ورد الفعل ضد الغرب . من أنسام الكتاب . دون أن أفرد له فصلاً خاصاً به . لأنه فى تلك الفترة التى يعنى بها البحث (١٨٨٢ - ١٩٣٣) لم يكن لمعلم شعره بعد . لا سباً فى الشوليات اليهودية . سوى قيمة تاريخية يستشف القارئ من خلالها بيئة جديدة مرفقة بالشواهد الشعرية على ما كان لشاعر البلاط من الأثر فى الرقعة بوجه التبارى . وفى نشاط الجامعة الإسلامية . وفى تأييد مواقع المظالم على إحياء القدم تاريخاً ولغةً ومسكناً فى الشعر . أضف إلى ذلك أنه لم يكن لبنوا . آنذ . عرض القريض الذى كان يعطيه البارودى من ليله كشاعر اليان الأرب . ومع أنى أؤكد صحة كل كلمة قلها فى فهم تاج شوق فى تلك الفترة كما أنها الأستاذ ماهر مترجمة فى عرضه ولم يعها بغير قوله . «لأرب عتدى فى أن أغلب ما أوردته هنا معروف لدى القارئ» . (لاحظ الفصل الأستاذ باستمالة كلمة «أغلب» . وكان بوسعه . أجزال فة عطاءه . ان يسلطها كلها) . أقول مع أنى أؤكد صحة فهمي لوظيفة شعر شوق السياسية . التاريخية فى تلك الفترة . لا أجد لسيراً أو تريباً لاختيار الأستاذ ماهر ما قلته فى شوق واعتباره بديلاً ومطاً معتمداً على سائر جوانب البحث الذى تناولت فيه بالموازنة والتعليل ذلك العدد الوفير من شعراء العصر

لأرب عتدى فى أنى أقطع الأساسى لهذا الانتقاد الخولى ولذلك التعميم المفضل هو الاحتفال بالذكرى العاشرين . وروية الأستاذ فى اهتمام منه ربيع مؤالية فظة إلى العام عرضه للكتاب بين ما تفرقة . فصول . من البحوث عن شاعر المهرجان الأول . وهكذا يحل هذه الانتهازية بردها حلف القارئ على الأقدم . راجع الأستاذ ماهر يقضى الأحكام على الكتاب حلفه عن الصواب . بطوة التعميم . وكأن البحث يعمده موقوف على شوق وخشنة و حير . لم يكن شوق غير واضح من شعراء . ولم يكن ما قلته فيه . على جوده . لم يفسح على ما فردد به غيره من معاصريه فى تلك الجذوى من التناهيين الأدبية . الخيالية والتاريخية . ذلك أن شعر البارودى . كشاعر على ذلك الفرد بروع التلاوة وقيمة الإجازة طمسه وقبح التالف فى العصب . لم يكن . كما بينت فى الكتاب مفصلاً . أنشج مرة لفظة القومى القومى فى مصر فحسب . وإلا كان فوق ذلك أنبلغ روية لتدليل على أن الثورة القومية ليست . كما يعتقد أكثر الباحثين فى الغرب والشرق على سواء . انطلاقاً عنك قامت به عصابة من الضباط . بل وصيراً صاعقة من ترحلت برا كبر القومى القومى فى مصر . ولو تكب الأستاذ ماهر عن العصب المسطح وقرأ الكتاب لتألى فى القراة . ومضجاً فى الحكم . لتدفعه هذه القوايد على أصالة البحث . ولاستحدث فى موزانى بين مؤلف شوق وحافظ من بعض الأحداث التاريخية الحديثة . كعلاقة دنشواى مثلاً . كيف احتلف العاهران . وكلاهما كلاسيكى مسجحت . فى النظر إلى الجوانب الظاهرة من ملامح العصر بالانطلاق فى تصوّره وطبيعة رؤاه من جذوره الاجتماعية وأتاهه الطبقي . وكيف أعاد كل منها بناء التاريخ من خلال مؤلفه الخاص وحوله حالة شعرية مطلوبة التأثير والتأثير . وليس أظ على ما فى الكتاب من إضافة حقة من البحث الأدبى بقيمة الذى وقفه على تحليل مطران تياناً لإسهامه فى التراث القومى الحديث شكلاً ومضموناً . وتوبياً بمؤلفه التوجدالى وترجمته الإنسانية فى لغزه الحق . ولطافته الخفية وتعبيره لثمة العرب المستعدة فى تصالده «ديون» و«تؤججه» وغيرها من روائع شعره . مما أحله على رأس مدرسة المجدد . وجهته بحق ماعداً مباشراً للقيام بالحركة الرومىطبية التى فشلت إسهام جماعة النيران فى تطويرها من بعده بالاشتراك مع المهجرى . وأزالى طرما . فى نهاية هذا الحديث عن انقلاب العرض وتعبيره . بالإكراه المتسارعة إلى الأضواء الجديدة التى ألقها على مشكلة الالتزام ومؤلف القاهرة من قضايا المعركة كحقتها مفصلاً فى قديمى لتاج شاعرين عظمين طيط وقطة وتصوراً وأداء شعراً . مما على الطهالى وعبد الرحمن شكرى استجاب الأول لزواج الوطنين المصريين والإنكليز من قضايا مصر بغير جاهل . عتلى . قوله فى تأليه الآل وقيمته الحقيقية تاريخية محدودة . واستجاب الثانى لقضايا المصالح القومى . ولأزمة الإنسان فى عصره بعمامة . بغير الطوائى . ذاتى . وما على قزعة وجذابة . لها فى التكاليف صامياً . وفى غرق ذاته الشاعرة ووظيفه . أصلى تمييز عن مؤلف القاهرة المعاصر . ولناهد للبشر لقاهرة القومى من ملامح شعرا الحديث

ما وجه الحدة فى القممات الحافظة التى أومأت بها متلوفاً إلى بعض القروى الأساسية فى التيارات الشعرية المظلمة لشعراء فترة الاحتلال البريطانى التى يحثها الكتاب ولا يصح اعتبار ما ورد منها عن شوق بديلاً عما قبل فى سواء ؟ ليس وجه الجئكة فى أن يكشف البحث عن بعض «الحقائق التاريخية» . ككيفية دنشواى . . كما يزعم الأستاذ ماهر . وإعما وجه الجئكة هو لها يلقه الباحث من أضواء كاشفة على «مؤلف» الشعراء من تلك «الحقائق» انطلاقاً من طبيعة رؤى هؤلاء الشعراء فى تصوّره لا ويخبرهم عنها والمكاشاة والتأيرا ومن

هنا كان الفارق بين تصور شوقي لحداثة « فنشواي » وتصور حافظ لها وبين التلاوة الاجتماعية - التاريخية لما قبل من شعرهما في النكسة الواحدة ومن هنا أيضاً كانت الجدة النسبية لها تتوافقه بالبحث من شعر طرزان وشكري مركزاً بالدعوة الأولى لأعلى لبيان الانتكاس - في بعض شعرهما وينسب بطلونة - من عطية الكلاسيكية الحديثة إلى يسر الأشكال الرومanticية وتحليها عن الضجيج النثري لحسب ، بل على لبثك معى الموجودات والأحداث في العالم الخارجي وتحولها إلى معادلات لما يحول في العالم الوجداني لكل منها من نشأة وأحوال والأصيلة والحالات النفسية ولذا كله حدتها الرأين المنحصرين ، والمحددين للاتجاهات الشعرية القائمة من بعدها ، ولم أجد أرى الشاعر في « انزيمية » شكري واستمرأت في شعره - خلافاً لذلك - ظاهرة رفض للأوضاع الاجتماعية وصوت احتجاج على مؤسسه العصر

بحسب أن لا أغفل البكت في تعداد ما في الكتاب من إنجاز مواضيع شاء النقد متجنباً لا أن يتجاهله لحسب ، بل أن يتكلم به عن قول الحق والإقرار بأنه الإهمام الأول والفريد من نوعه في تعريف القارئ الأجنبي بعدد من كبار شعراء العصر - والمجاهدين الأدبية ، ووظيفة دراسية الشعرى ، وقبته الاجتماعية والسياسية والفكرية في فترة الاحتلال البريطاني لعصر - وبحسب أن أسأله أخيراً ، هذا السوال المكيح إذا كان الكتاب ، في رأيه ، ملأ من الإيضاح الخلق ، فإذا اختاره طرزان - وتناوله لاحقاً - وشغل به قراء «فصول» ، فضلاً - وبلغ من صفحات هذه المحلة الراقية ثمان صفحات كاملة كان يمكن مكرها بما هو أهم نصاً - وأوفر دعماً - وأخذت حكا ، وأجلت كثيراً لعطاء الأدباء ؟

الدكتور منيح عيسى      أستاذ الأدب العربي  
جامعة كاليفورنيا ، بركلي      الولايات المتحدة الأمريكية

## تعقيب

### ماهر تنفيق فريد

سوف أعرب صراحة عما حفل به رد الدكتور منيح عيسى في ألقاظ السباب - إن حظه من ادب الكاتب واستحيائه كان نورا قليلا ، ، الفضيل ، ، استغفرك اللهك الشاكر بطلنة القارئ ، ، توصيله للموسى المسطحة التي يحتملها ميزانا لاسدا ، ، المسطحة البطلنة ، ، جهل للصح ، ، حكمك لاسد ، ، هذه الانبعاثية بردها حافر الترقى على الأشلاء ، ، إلى آخر ما ورد في رده من كلمات لا آبه للرد عليها - لأنها دون مستوى الرد - ولا أشغل القراء بها ، لأن قراء «فصول» - لها فن - لا ينبغي أن يفرحوا رديا لا يحدو في تكون سبابا

أعرب صراحة عن هذا كله لأن لا أستطيع أن أبادل الدكتور منيح عيسى غلا جلي - فليست أعرفه - ولا أريد أن أعرفه - وليس بيننا رمت قدجة يحملني على أن أجاتف العدل في الحكم عليه ، وإنما أنا لا أحتد أن أفسد غرور شعرا واحدا لا ذل له - شعور القراء الرقاء إد أرى رجلا مثله - لظروفي أنه قد استمرت مكانته العلمية ، بها تكن موضوع - بل قد صرته أمام كلمة نقد ، ولا يحمل أن نقال فيه كلمة حل (أو ما يبدو لي أنه الحق) فإذا به يطر نفسه رفاقا من الإهانات ، وإذا به يسكت عن لقائل الحقيقة التي أعطاها عليه (مثل إعطائه النظرة في الصبر الإنجليزية) لكي يتكلم في قضايا عامة لا صابط لها ، ويكشف - أثناء ذلك - عن عيوب جديدة في فهمه

ومن العجيب أن ترى هذا الكاتب يقدم نفسه على أنه من المؤمنين بأن النقد هو ، السعي المشترك لإزالة الحكم الصائب على الأثر المنفرد ، لتلاحظ أولا أن هذه الميابة ، التي وضعها بين علامتي تنصيص - مأخوذة من الناقد البريطاني الراحل ف ر ليفير ، وترجمة (عبرها اللغة) لبعض ما ورد في مقدمة كتابه المسمى «السعي المشترك» - لم لا يذكر منيح عيسى ، صراحة ، أنه قد أخذ هذه الفكرة من ليفير ، الذي أخذها بدوره من صمويل جونسون ، وت - من «بيتوت» وحل فيكي علامات التنصيص لكي تظلت القارئ بل مصدر الفكرة ؟ قد كان الظن بأحد الدارسين الأكاديميين - فلو أنها ليس أكثر من ذلك - قد يعرضي الأمانة (وهي أبسط الشرائط اللازم توفرها في معلم جنسي) فينسب كل قول إلى صاحبه ، ولا يتعمل ما ليس له - وكأنه من يندفعه الخافض

أقول من العجيب أن يتخذ منيح عيسى من ليفير المعظم والحد له - ثم لا يأخذ من ليفير بعض مسائله وأوها الصلاية الفكرية إن هذا الدارس الذي تترنل الأرض تحت قدميه لأن بالقد نقد لا يبروت - ثم يبدو - أن ليفير قد عاش حياة فكرية كلها بصال ومعارفا - وإن الخلاف في الأمر يقع من الحياة الأدبية في الصميم - وإن تفرقت لتقدير غير طبيعي في اعتراضات الإنشائية ، حيث المولى شخص - معى حكا إلى التغيير الموضوعية - بطل عاملا حوجه - وفرة لافقة لا ينكرها إلا عكابر

كيف تفسر نفسه منيح عيسى المناهية ، وغروره الشعراء على كتب لا يعرفه - ولم يتطاع لها طرزان ؟ لا تفسير لذلك ، حتى - إلا أن يكون النقد قد أصابه في مقتل - إنه يشعر ، في أعرقه ، بالخلل المجهي الذي يحور كتابه ، ويحافظ نفسه فيه (ولعل أحمد الخشوف على رسالته أن



يكون قد نبه إليه) . وليس كالحق إبلاها وإيجاعا . ومن الواضح ان نقدي قد من الاعصاب الطرية المتوفرة في كتابنا فانطلق صارخا لاحنا ولو كنت متجها كما يقول لا آله ذلك نصف الألم الذي يعانيه الآن لأنه يعرف أن ما أقوله قد أصاب مقطع الصواب لن أطيل في هذه النقطة ، ولن أخيف إلى آلام كتابنا كلما جديده .

ومن دواعي القراء أن ترى كتابنا يرد بأن رسالته هذه قد أقرها حميد المستشري ١٨ . ١ . ر . حبيب ، والدكتور وليم لالجر ، والدكتور محمد مصطفى بدوي من جامعة أوكسفورد ، والدكتور مانكولم ليون (وصواب Lyon لا Lyon) من جامعة كامبريدج ، ثم يعقب . هؤلاء هم بعض الأعلام الذين أقروا الكتاب بعدا وبشراً ، ولعلهم - في حرف الأستاذ ماهر وما يندعي في نفسه من كمال العلم ، وما يعزى في حرفه للكتاب من فضل وضموع - لفر من التكرات ، ولقول كلا ، ليس هؤلاء بالتكرات ، إنما هم أصحاب علم وفضل . ومحاولة الكتاب السعي بالوقفة يسهم في محاولة ساذجة مكتشفة . ولا أدل على فهمي لهم من أن في مثالا - لا أقنه قد رآه - من كتاب الدكتور مصطفى بدوي ومعدل لنقدى إلى الشعر العربي الحديث ( المنشور بالإنجليزية ) ظهر في مجلة ، الثقافة ، القاهرة (أبريل ١٩٧٦) حاول أن يبي الكتاب هذه من الطبع والثناء لكن تركية هؤلاء الأعلام للكتاب لا تنهي دليلا على أكثر من أمر واحد . أنه جدير بالثناء ، وهذا ما لم أنكره ، ولا دار لي بخلة أن أشكك فيه . إن كتاب الدكتور عيسى جاهد لا بأس به ، وليس أسوأ من أعمال كثيرة ترى النور ، وهو - بهذه المقاييس - يستحق أن ينشر وأن يقرأ لكنه يستحق أيضا أن ينقد ، مما كان شذو موحدا لوقته ، وطبعوا ليعمل عليه من القصور والتقصير .

بعض الدكتور منح عيسى بالانسيابية وأنى أردت ، اهتمام حبه مزانية دعته إلى إتمام حرفه للكتاب بين ما بشره ، فصول ، من البحوث ، ألا فليعلم هذا الكتاب الذي يعرف بما لا يعرف أني لم أنطرح بالكتابة عن كتابه ، وما كنت لأشغل بالي به وأنا أعلم أني أعلم أني أعلم بالكتابة وأحق ، ولا في مجلة ، فصول ، - مجلة في شخص الدكتور جابر مصطفى نائب رئيس تحريرها - هي التي دعت إلى في الكتابة عن كتابه . إن كتاب هذه السطور ينشر طلاله في العشرات الأدبية المصرية - فهو لا يسمى بل غيرها - منذ عشرين عاما ، ولا ينتظر ، حبه ربح مزانية ، لكن يكتب عن هذا أو ذاك ، بل هو قد قصرت حتى كتب كتابا كادرا لسأجل الشطرنج لكن يكتب عن رسالة منح عيسى الجامعة .

أشرت إلى ما يعجز طابع منح عيسى من أطلاط ، وقد فن الألوان لكن أزيد هذه الإشارة بيانا . إنه يفتخر بوقته بقوله ، إذا كان الكتاب ، في رأيه ، عجزا عن الإضافة الخلق ، فلماذا نطرحه عجزا ، وتناوله ناقدا ، وشغل به قراء فصول مفصلا ؟ . وأجيب على هذه الكلمات بقولي - لأنه - على وجه اللغة - ينتظر إلى الأصالة ، ولأنه - على السطح - يوحى بما : فقد البنى أن ينسج من يخلو في مكانه الصحيح بين الدراسات ، ويژه بفسطاط لا محالة فيه . وما على القوم في جامعة كاليفورنيا ، بكل ، أن صاحبهم قد ألى بما لم تستطع الأوائل ، وربما ظلت أجيال - غربة عن أدب العربية - أن هذه الأطروحة الجامعة قد أصابت إلى المعرفة جديدا . وهذا كان من الواجب أن تضع النقاط فوق المروف ، وأن تضع الدكتور منح عيسى في مكانه من البهر أو الفيس ، وسرى - إذا قرأه برجال من أمثال إدوارد سعيد ، ومصطفى بدوي ، وعبد عتيق ، وعبد الوهاب السبي - أنه لا يبدو أن يكون دارسا خفيف الوزن .

يستنكر الدكتور منح عيسى سبيل في محاولة تصنيف الكتاب ، ويقول - من الواضح ، بالاستناد إلى ما تقدم بيانه ، أن الكتاب قابل ، إذا ، للتصنيف ، وأنه مندرج ، بالآلى ، تحت باب ، علم الاجتماع الأدبي ، وأقول لا تنافس بين سبيل في تصنيف الكتاب وانهاى - بعد لاي - إلى أنه أقرب ما يكون إلى علم الاجتماع الأدبي فالخبرية مبنيا أن الكتاب لا يلى بكل متطلبات هذا اللون من المباحث (وقد عدت لكتابنا بعضها) مما يجعل التمسك إليها موضع شك ، أو موضع خلاف على أحسن تقدير . إن كتابه كالماء - لا لون ولا طعم ولا رائحة - ومن نطلب في الكتاب - نالقا أدبيا ، أو فلسفيا جاليا ، أو عالم اجتماع أدبيا - أن يكون ذا شخصية فكرية وعلمية قوية نراه من وراء السطور ، وأن يكون ذا معضدات واسعة (سواء واقعية علميا أو خيالية) ، وأن يكون لديه رؤية فكرية أو حجة منطقية قابلة للإثبات أو الدحض لكن الدكتور منح عيسى لا يملك من هذه المقومات شيئا يذكر . إن عظمه ألام النقد (وهو ضعف نفسي) لا يعادله سوى ضعفه لعدم الأفكار (وهو نقص فكري) . فهو ، في كلا المجالين ، يستغنى بالاتصال في الفكر ، وبالعرض في التحليل ، وبالتوكيد في البرهان .

وليس أدل على هذا النقض من قوله - إزاني ملزما - مرة أخرى - بالإشارة إلى ما في حكم الأستاذ ماهر من تنافس صريح إذ يطالب بالاهتمام ، بالقيمة الجمالية ، لشعر ، قيمة شعرهم الجمالية - في رأيه - ، قيمة عوامهم ، ١١ ، (علامات التعجب من عند الكاتب ، كأنما لم تكن علامة تعجب واحدة) . ليعلم منح عيسى - إن كان قد فاته أن يعلم في هارفرد - أن التحليل الخوا لا يقتضى أن يكون موضوع التحليل د قيمة جمالية . فهو مصعب على العمل الجيد والعمل الردي والعمل المتوسط سواء سواء . انه منح نقدي وليس حكما قيميا مسبقا . والقصدية نودته قد تكون من بعض الزوايا كبر اندرة واعطه دلالة من القصيدة الجديدة . وذلك لأنها بدت على هذا القصر . وذلك تركه القيمة الخالية التي تنفصها على عجز قد يتدعا إدراكه في قصيدة أخرى جيدة تكون هذه القيمة مائه فيها شاحصه على عجز قد يسر بقارى . ومعدل مكانه القديمة . وذلك لفرط ما تستورد على إنشاء وبنى شبكة من الشعر لقصوى وانفصلى على دعى مثل وشعره .

قلت إن القيمة الجمالية لأغلب الشعراء اللذين يتواهم الدكتور منح عيسى قيمة محدودة . ويعلق كتابنا على ذلك بقوله ، وحكم الأستاذ لا ينظر على التنافس الواضح فصب وإنما هو فرفى ذلك . حكم لاسد لأنه تجربه دون تحفظ . ومثل هذا التعميم انكاسح على





ولا نكاد نفرغ من هذه اللحظة التعبيرية حتى نلجأ في الجملة التالية لحظة تاريخية .  
Then he turned to realistic novels depicting contemporary Egyptian life, beginning with *Khan al-Khalil* (1941).  
كلا ! بل قد كانت لحظة روايات الطوفان الواقعية ذات للهدى المصرية هي « القاهرة الجديدة » (أو « النهضة في القاهرة ») الصادرة عام ١٩٤٥ ، لا « خان الخليل » الصادرة عام ١٩٤٦ .

ول الكتاب الكثير مما يحتاج إلى تفصيل وحذف وإضافة . لأنه قد صدر في عام ١٩٧٦ وقد جندت أمور كثيرة منذ ذلك الحين . كما أرجو أن يتداركه منحه عيسى وديلة في طبعة لاحقة . خاصة أنه - فيما يبدو - كتاب مدرسي مقرر على طلبة بعض الكليات الجامعية الأمريكية . عند منحه عيسى أن يحب الطوفان مازال مديراً لمؤسسة دعم الصبا (ص ٢٢٦) وهو يدكر من مسرحيات الدكتور يوسف إفرنجي «ملك القطر» و «اللحظة المرحية» (ص ٢٥٤) مختلفاً أن له أيضاً مسرحيات «جمهورية فرحات» و «الفرطير» و «النهضة الأرضية» و «المطبخ» و «الحسن الثالث» . ويذكر أن له رواية «الحرام» أيضاً روايات «الذهب» و «اليضاء» و «بيورن» ٨٥ . وعندنا في إسكندرية عبد القدوس مبرور أيضاً لمحرر «صباح الخير» و «روز اليوسف» (ص ٢٩٢) . ويذكر أن جبرا إبراهيم جبرا «روالي وشاعر وفيلسوف» (ص ٣٤٦) فهنا أهداف كلمة «ومترجم» حيث إن ترجمة شكسبير وفوكس ليست أقل مفاخرة ؟ ويذكر أن ليلى بعلبكي في مطلع الفصل الثالث من عصرها (ص ٣٥٥) فهنا زادها جريانا في وادي السج ؟

أغلب الظن أن كاتبنا لن يلقى بالا إلى هذه البساطة لأنه قد أصم أذنه عن كل نقد ، وفهم - كما يقول التعبير الإنجليزي - على أكاليل غيرة ، ناسبا أن الأكاليل ليست كلها سواً ، وأن التاريخ قلائد ينظمها جزاً ومقطعا .

وأدع هنا كله لأبسط كيف أنجح الكتاب نفسه - في هذا الكتاب - أن يجري قلبي في نصوص الكتاب العرب - وفهم رجال من طبقة نه حسين ، ومحمود تيمور ، وأحمد أمين (الذي أحاله منحه عيسى - بقراءة لافور - قصداً) ، ولجيب الطوفان ، ويوسف إفرنجي ، وجبرا إبراهيم جبرا - لكي «تختصر لعمري وسقفة سرقة الطول» أو يخلق إمارا منطقيا لتصل مترج من سياتة في رواية (ص ١١ من القصدير) لكنه هي أصلايات الترجمة الأمانة ؟ لا أقول للدكتور منحه عيسى ما قاله القديس يوحنا اللاهوتي في حزام سفر «الزوايا» : «إن كان أحد يريد على هذا يزيد الله عليه الصلوات المكتوبة في هذا الكتاب» . وإن كان أحد يحذف من أول كتاب هذه النبوة يحذف الله نصيبه من سفر الحياة ومن المدينة المقدسة ومن المكتوب في هذا الكتاب . لا أقول له هذا حيث إن الأمل الأمانة ليست عندى كتاب مقدسة تحوطها الصلوات ، ويكون الإلهاب منها نوحا من كنيس المقدسات ، ولكنها على الأقل إبداعات بشرية ينبغي أن تعامل باحترام ، وأبسط مظاهر الاحترام أن تقدم النص كما تركه صاحبه دون حذف أو إضافة . يشكر الدكتور منحه عيسى من أن أعطاه كما لو كان أحد الطلاب عندى (ومن عادى - كما يعلم طلابي - أن أحملهم معاملة الراشدين المستوفين) ولكن ما سيجنى إذا كان يسمى «فسادة غريبة» إلى أوليات البحث العلمي وأبسط مظاهره وهي دقة القول ؟

لماذا نلجأ إلى كتاب منحه عيسى وحامد الحر «معارف من الشعر العربي الحديث» . وجدنا من مظاهر الخلق إلى اللغة قوله (ص ١٨) : «إن طاعة جبرا إبراهيم جبرا عن «الأدب العربي الحديث والغرب» متفردة في المجلد الأول من «جورنال أوف آرايند لوتشار» (صحيفة الأدب العربي : لايدن - هولندا) والصواب : المجلد الثاني .

وفي ترجمة بيت صلاح لكي من قصيدة «ميلاد القاهرة» (ص ٥٢ - ٥٣) .  
وقطعت ما بيني وبين الأرض من صلة ورد

يكتب And served all kinship and love between me and earth

إعما الصواب : severed لا served

ومن ألاكبه هذا الذي ينبغي على «الجهل الفاضح» أنه يترجم قول خليل حاوي في مقدمة قصيدته «البحار والدروبش» :  
أفر إلى عفاف «الكبح» حيث الصواب (ص ٦٥)

إلى Set sail for the banks of the Congo that fountainhead of Sufism

في كونغو هذه ؟ كونغو برلايل لم كونغو كيشاما ؟ إنما المراد بحر الكنج Ganga أو Ganges للقديس من أهل الهند ولأن كان قد فات أن يسمع به في دروس الجغرافيا (وما علمنا قبل الآن أن الكونغو اشترت بكونها بهذا الصواب) ، فقد كان خطبا به أن يسمع عنه في البيت ٣٩٥ من قصيدة «إبروت» «الأرض المطرب» :  
Ganga was sunken...  
ول ترجمته ليت صلاح عبد الصبور من قصيدة «أنلام الفارس القديم» ١٤٨ - ١٤٩ .  
وانكسرت قوائم الأسلام

يكتب

The vanguards of his dreams are shattered

إعناك vanguards هي طلائع الجيش . والمراد هنا هو القوام (جمع قادمة) primaries أو primary quills وهي كبار ريش جناح الطائر (في الجزء الثاني من «المعجم الوسيط» الذي أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة : «القادمة إحدى ريشات عشرين كبار» أو إحدى أربع في مقدم الجناح» العجوة الثانية ١٩٧٣ . ص ٢٢٠) باعتبارها متميزة عن الخواص secondaries أو coverts وهي ما دون قوام الجناح . هكذا يفسد المترجم الصورة المضمنة في بيت عبد الصبور بترجمة حرفية لا خيال فيها .

وهو يورد في القسم اليسرى عام ميلاد عبد الصبور ١٩٣١ (ص ٢٤٣) فهلا أضف . في طبعة قادمة . تاريخ وفاته (١٩٨١) ؟ ومن أنشأ المقطع إن الله ترجمته عبارة «وفق التاريخ» (من قصيدة أدونيس «الغرب والشرق» ص ١٩٨ - ١٩٩) إلى history's buried path والصواب tunnel . وبين الكلمتين فرق ظليق ربما كان من الإسراف في الطاول أن ننظر منه أن يظن إليه . وللدكتور مقالة بالإنجليزية منشورة في العدد الأول (١٩٧٠) من «جورنال نوف آرايند لتريشار» (صحيفة الأدب العربي - الناشر : أ. ج. بريل - لايدن هولندا) . عنوانها «لويس عوض» . والله منى حركة الشعر الحر . يذكر فيها أن لويس عوض currently (حاليا) يعمل معصب للمستشار الثقافي والحرر الأدبي للصفحة الأدبية بجريدة «الأهرام» (ص ١٣٧) . فهلا أحوال العمل للضارح إلى فعل ماضٍ ، ولد نواح الله لويس عوض من «الأهرام» ومن غيرها ؟

ويعكس في نفس المقالة اسم الناقد الدكتور طلال شكري فسيمه «شكري طال» (ص ١٤٣) . لا بأس ، فالأب يمكن أن يصبح ابنا ، والطفل أبو الرجل كما قال بودفورت .

ومن عجابه في الترجمة أنه يترجم كلمة bayt إلى couplet (ص ١٣٧) وإنما هي تعادل كلمة line ، على حين يترجم كلمة couplet إلى «قويت» أو «ثنائي» أو «ثنائي» .

أكمل هذا المقطع الآن إلى أن نخرج لكاتبنا (رغم كثرة مشاغل التفكير) وأدع قارئنا «فصول» أن يحصل في هذه الأمور وغيرها . إن أطلق أبهج . وأنصفه الدكتور منح عوي صراحة فليسك القارئ صكا . فليظن ما أقوله هنا إن استطاع ، وليحمد - إن شاء - إلقاء القائل ، ودمعه إلى التبرز العظمى وحده .

مركز تحقيق وتطوير علوم إيسدي

كسويب

يود في ص ١١٢ ترجمة محاوره تركيبية (paradigmatic) . وترجمة استبدال (syntagmatic) .  
يعكس هو الصحيح



مرکز تحقیقات اسلامی و علوم اسلامی



ments of innovation' in the work of the two poets in the mains of subject-matter, language, image and form. He assesses, eventually, the historical value of these 'rudiments', on the one hand, and their intrinsic artistic merit, on the other.

After this examination of the 'rudiments of innovation', the issue continues its exploration of common features in the poetry of **Hafiz** and **Shawqi** alike. Most studies that fall under this heading are concerned with the content of their verse. Hence our discussions of 'The Popularity of **Hafiz** and **Shawqi**', 'The Poetry of Emotion', 'Poetry and History' and the echoes of 'The Social Reality' in their work.

**Nabila Ibrahim's** 'The Popularity of **Hafiz** and **Shawqi**' opens this section of the present issue. She dwells on the term 'popularity' as synonymous with fame and prestige but goes further to reveal its possible components. One of these is a creative communicability between an artist and a wide readership; another is having roots in a cultural storehouse implying a kind of collective wisdom that is inseparable from a certain cultural framework. Popularity, in this light, is indicative of a general immanent system, linking the poet with the recipient, and standing for the cultural customs that direct intellectual communication and determine the scale of values in a given society. **Nabila Ibrahim** proceeds to an examination of **Shawqi's** creativity as an embodiment of a continuous cultural and civilizational system, dwelling on various aspects of his performance, both in lingual and in dramatic verse. From **Shawqi**, the writer moves on to **Hafiz** to regard his creative effort as a different way of performing within the same framework. He may not be as comprehensive or as various as **Shawqi** but, like him, he retains the link with his audience.

**Helmy Badair's** 'Poetry of Emotion in the Work of **Shawqi** and **Hafiz**' stresses another aspect of content. The writer starts by rejecting the idea, common among some scholars, that the revivalist school in general - and **Hafiz** and **Shawqi** in particular - was a school of artifice producing polished verse rather than genuine poetry. Challenging this view, the researcher stresses the emotional dimension in the work of both poets. After defining the word 'emotionality', he proceeds from definition to applied criticism, drawing attention to the influences on **Shawqi** and **Hafiz** in all their manifestations as embodied in their various themes. From an evaluative angle, **Shawqi** is seen to be superior as a poet of history and drama; **Hafiz** as a writer of elegies.

We next encounter **Kassem Abdou Kassem's** 'Poetry and History'. Here an attempt is made to go into the theoretical roots of the relation between these two human activities, in their similarities and differences. The writer reveals the cognitive role of poetry from the point of view of a historian. He also points out the differences between historical knowledge and poetic knowledge. Specimens of the poetry of both **Shawqi** and **Hafiz** are given to highlight

the historical dimension in their work. They do not seem to have had a first-hand experience of all the events they described, but they resorted to metaphor and exemplification, exposing - incidentally - the historical reality they actually lived. The writer alerts the reader to the pitfalls of direct historical treatment of the poetic content, but asserts that this very content - if explored properly - could be productive of a kind of knowledge - such as no immediate materials at the disposal of a historian can afford - of the socio-political reality.

This brings us to **Mohamed Eweis's** account of 'The Social Reality' as exemplified in the poetry of **Hafiz** and **Shawqi**. Poetry is, in this perspective, tantamount to a social document, capable of providing the reader with particular historical information. The study dwells on what seems to be various aspects of the social reality: general political frameworks as well as groups and factions to which the two poets addressed their reformist poetry.

Finally, we encounter a study by **Youssef Baker** of 'The Influence of **Shawqi** and **Hafiz** on **Ibrahim Tukan**'. Like **Shawqi Daif's**, **Baker's** study makes its point through a concrete model which happens to be the poet **Ibrahim Tukan**. The writer traces the roots of **Tukan's** debts to the revivalist school, first as a student in Nabulus and later as a visitor of Egypt in 1922 who got exposed to the impact of the Egyptian literary movement. **Baker** traces **Tukan's** debts to the poetry of **Shawqi** and **Hafiz**, giving specific examples to show how he was influenced by their thought, wording and rhythm. He concludes that the influence exercised on **Tukan** by these two most prominent of Arab poets in the modern era does not detract from **Tukan's** originality.

The issue does not stop here, however, but seeks to comprehend other dimensions for a more integrated understanding of **Shawqi** and **Hafiz**. Thus, we present a selection of documents meant to help the reader and student take a fresh look at the legacy of **Shawqi** and **Hafiz** alike.

'The Literary Scene' section opens with a critical experiment, conducted by **Erfan Shaheed**, on 'Shawqi and Pharaonic Egypt'. The writer links **Shawqi's** verse and prose in order to show the importance of the historical consciousness, as far as Egyptian history is concerned, in **Shawqi's** work. He claims that this consciousness was not incompatible with **Shawqi's** awareness of Arab history and his Pan-Arabism. 'The Literary Scene' section, under the heading of 'Academic Theses and Dissertations', reviews a bibliographical study, by **Saad Mohamed al-Hagrasy**, of 'Shawqi and **Hafiz** in Dissertations presented to the University of Cairo'. This is part of an integrated bibliographical work, supervised by **al-Hagrasy**. Following reviews of two volumes of modern poetry, our issue concludes with a discussion of **Mounah Khouli's** *Poetry and the Making of Modern Egypt*, formerly reviewed by **Maher Shafik Farid** in our previous issue.

(Translated by **Maher Shafik Farid**)



writer's goal is to point out the similarities between *Layali Sutaib* and modern fiction on the one hand, and the classical *maqama* on the other. In both cases, the frame of reference is the fixed features or characteristics pinpointed by critics of the *maqama* and of modern fiction alike. Among the elements of the *maqama* retained by Hafiz in *Layali Sutaib* are: the narrator-litterateur, fantasy, digression and repetition, didacticism, both social and lingual. To these are added some modern fiction techniques. The addition, however, does not make of *Layali Sutaib* an integrated work of fiction. It has no unity, excitement, richness of characterization, variety of dialogue or integration of action.

A different tendency is represented by **Fadwa Malti-Douglas**'s 'Textual Unity in *Layali Sutaib*'. Here the unity of the extant text is taken for granted as *a priori*, and the writer's concern is - rather - with looking for the constitutional elements that go to the making of that particular unity. The search for the book's unity is conducted on two synthesizing levels: on the one hand, there is the axis of juxtaposition (syntagmatic) on the basis of which elements of narration are conjoined. On the other, there is an opposite axis (paradigmatic) implying similarity or contrast, thus joining the elements of narration and making distinction between them at the same time. The study dwells on the contextual functions of dialogue and allusion and the correspondences between the text in question and absent texts. It also draws attention to the functionality of language in the text as a unity and its correspondences with its seven divisions. Special attention is paid to the seventh - and last - of the *Nights with Sutaib* in an attempt to show how it corresponds to the other nights in an integrated textual unity, thus concluding that Hafiz's work is one of the 'creative compositions in the Arabic literary tradition'.

Following these two opposed studies - **Sannan's** and **Malti-Douglas'** - we move into another section of this issue: one in which both Hafiz and Shawqi are considered together, as part of a broader poetic movement, namely the revivalist school. **Gaber Asfour's** 'The Poet as a Sage' is 'a preliminary reading in revivalist poetry'. The reading takes for its point of departure Hafiz and Shawqi, tracing both poets back to their master al-Barudi and including contemporaries like al-Rusafi and al-Zahawi. Asfour seems to find the distinguishing marks of the 'Poet-Sage' as an archetype. Involving as it does cognitive and ethical dimensions, it connects the revivalist poet with classical poets on the one hand and distinguishes him from them on the other. On a third level, it points out some functions of poetry peculiar to himself. Not only does the study dwell on the concept of poetry-combined with wisdom - according to the revivalist poet: it also depicts the various roles of the revivalist Poet-Sage in the world at large. In relating him to the *vates*, the Philosopher, the Teacher and the Historian, Asfour points out a number of signifiers and what they signify, thus clarifying the vision immanent in revivalist poetry.

**Shawqi Daif's** 'Hafiz, Shawqi and Egypt's Leadership in the World of Letters' has a different flavour, and is written from a different perspective. The emphasis here falls on the poetic role played by Egypt's three major poets - al-Barudi, Hafiz and Shawqi - in promoting the modern poetic revival. Daif traces back the historical roots of this revival, examining its various facets and highlighting the main characteristics which made of Hafiz and Shawqi the two most important Arab poets in this modern revival. The writer dwells on the nationalist, patriotic and historical dimensions in the work of both poets, seen in relation to Islamic and Eastern dimensions with roots in Pan-Arabism and Islam. Not the least remarkable of Hafiz's and Shawqi's achievements was their reconciliation, in their poetry, of reformist tendencies with nationalist anti-imperialistic feelings. No wonder the Arab world found in their poetry the most eloquent expression of its dreams and aspirations. Egypt, in particular, found in them poetic leaders, having waited long, in vain, for a poet of their stature.

In harmony with Shawqi Daif's view is **Abdullah al-Tayeb's** 'Poetry According to Hafiz and Shawqi'. Again the link is stressed between Hafiz, Shawqi and al-Barudi on the one hand, and between the first two of these poets and the literary tradition, both remote and near, on the other. A value-judgement is implied in al-Tayeb's comparison between Hafiz and Shawqi on the one hand, and the superior al-Barudi on the other. Al-Busairi's *Burda* is also seen as superior to Shawqi's poem on the same theme. The writer establishes a connection between Shawqi's and Hafiz's poetry and the nationalist feeling to which they gave expression in works treating of political and social themes. Reference is also made to the characteristics of Hafiz's elegiac poetry and to Shawqi's inventions in the field of verse drama. The writer dwells at length on some significant poems by both poets. He gives a linguistic reading of three Shawqi poems noting similarities and echoes, where the poet's relation to the poetic tradition is concerned, and never hesitating to make value judgements. Shawqi and Hafiz are seen, ultimately, as two major poets, of a high stature, but intrinsically inferior to al-Barudi.

Next, we come to a paper by **Abdel Aziz al-Mukalib** moving in a different direction - different, that is, from al-Tayeb's linguistic reading. His subject is the relation between Shawqi and Hafiz, on the one hand, and 'the rudiments of innovation in the contemporary poem' on the other. Al-Mukalib's point of departure contrasts with al-Tayeb's conclusion. He stresses the importance of innovation and throwing away the fetters of the past. In his scale of values, there is ample room for a dialectic of tradition and contemporaneity. This entails a negative view of Hafiz's and Shawqi's relation to the literary tradition, but he stresses, all the same, the merits of the two poets as pioneers of a poetic renaissance and forerunners of innovation. Al-Mukalib dwells at leisure on the 'rudi-